THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
LIBRARY

850.9
St 74
v.1

REMOTE STORAGE

Return this book on or before the
Latest Date stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

University of Illinois Library

DEC -2 1986

DEC 31 1986

FEB 1967

L161—O-1096

18 - 6 -

STORIA

DEI

Generi Letterari Italiani

IL ROMANZO

DI

ADOLFO ALBERTAZZI

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stabilimenti Riuniti d'Arti Grafiche — Milano, Corso Magenta, 48.

850.9
S+74
v.1

REMOTE STORAGE

A MIO PADRE

24 Ottobre 1902

A. A.

349676

PREFAZIONE

Romanzo (*in origine*): — Storia favolosa in versi . . . : per essere scritta in volgare *romanico*.

TOMMASEO.

Roman: — Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs, ou par la singularité des aventures.

LITTRÉ.

Avanti che Ippolito Taine appostasse nell' « ambiente » o « milieu » sociale e nelle condizioni e necessità di tempi e di razze le cause del male e del bene anche in letteratura, Niccolò Tommaseo aveva detto:

« Non solamente l'intera letteratura è imagine dello stato de' popoli, ma qualunque sia parte di quella può, bene riguardata, mostrare le inclinazioni e i bisogni dell'età.... ». E prima del Tommaseo, nel settecento, aveva detto un altro italiano, Gaspare Gozzi:

« Gli scrittori procurano anche nelle invenzioni e ne' trovati loro di fantasticar cose che piacciano a que' tempi in cui dilettano; e non potrebbero piacere, se non si conformassero a' costumi de' quali è andazzo mentre che scrivono ».

Ma a leggere le nostre storie letterarie anche recenti e più ampie si dubiterebbe che i romanzi tutti insieme, belli e brutti, abbiano mai fatto considerevole parte della nostra letteratura, siano stati mai invenzioni di scrittori italiani conformate bene o male alla vita italiana. Perchè? — Per necessità storiche, risponderebbero i seguaci del Taine. Infatti i nostri storici e critici moderni si piegaron soltanto su quelle pochissime opere di tal sorta che tutti conoscono, e respinsero le altre, o tutt' al più ne nominarono alcune con dispetto; prima, perchè tennero fede al vecchio pregiudizio che l'Italia non sia terra da romanzi; poi, perchè credettero meglio

esercitar l'ingegno e la pazienza intorno alle opere insigni, d'altro genere, e alle mediocri parenti di coteste opere insigni, e alle minime opere e cose che per diritto o per traverso sembrassero aver a che fare con esse. Ora lasciate che gli storici e i critici siano molti; ma sono molti anche i capolavori della nostra letteratura; quindi moltissime, per non dire infinite, le opere e le cose che impedirono di veder distesamente come i romanzi italiani avessero ragione a storia, o per virtù propria, o in relazione ai tempi, all'ambiente, ecc.

Con che non intendo asserire d'aver provveduto io a un grave danno. Anzi, se i nostri romanzi dal duecento alla fine del secolo decimonono paressero essere stati disgraziati fino all'ultimo, cioè fin ad oggi che ne ho scritta io la storia, io, per me, non avrei che una scusa sola e magra; quella dell'obbligo che impose al volume un limite da non trasgredire.

Ma sarà merito, più che mio, del metodo che ho seguito, se il mio lavoro non sarà giudicato a dirittura una compilazione; se qualche nuova verità apparirà dalla sintesi della stessa materia trattata da critici che tutti riconosciamo per maestri; se infine qualche lettore non troverà noiosa la storia di un genere che si profferisce ameno, o se qualche italiano loderà ingegni italiani d'aver antiveduto o preceduto nella evoluzione delle forme che il romanzo assunse in sette secoli.

ADOLFO ALBERTAZZI.

INDICE

PRIMA PARTE.

Il romanzo antico (dalle origini a circa il 1800).

CAPITOLO PRIMO.

Il romanzo cavalleresco (dal sec. XIII al XV).

DANTE. — I. Il « ciclo dell'antichità ». — Cavalieri e baroni classici, dalle prime leggende all'*Avventuroso Ciciliano*. — II. *Chansons de geste* e *lais*. — Generazioni del ciclo carolingio e del ciclo bretone. — III. *La Tavola Ritonda* e il *libro Galeotto*. — IV. « Cantores francigenarum ». — Come si faceva un romanzo. — V. *I Reali di Francia*. — Fonti. — Il senso della realtà. — Rettorica? — Ingenuità e popolarità. — *Guerin Meschino*. . *Pag.* 3 a 17

CAPITOLO SECONDO.

I romanzi del Boccaccio (1338-42?).

RIFLESSIONE CRITICA. — I. Il tempo; l'occasione; le fonti; gli elementi compositivi; la composizione del *Filocolo* (1337-'41?). — Importanza del *Filocolo* nella storia del Boccaccio e nella storia del romanzo. — II. Influenza della *Vita Nova*, di Virgilio e di Ovidio. — Importanza dell'*Ameto* (1341 o '42). — Allegorie; dolcezze bucoliche e realtà. — III. Maria d'Aquino indulgente o crudele? — Disparati ed erronei giudizi intorno alla *Fiammetta* (1342?). — Storia di un'anima. — IV. La *visione* come elemento romanzesco e la satira del *Corbaccio* quale pittura di costumi. — Fortuna dei romanzi del Boccaccio. — Quale di essi fu più efficace nell'evoluzione del romanzo? . . . . . *Pag.* 18 a 38

CAPITOLO TERZO.

La tradizione del Boccaccio nel Rinascimento e nell'Età Classica (dalla fine del sec. XIV a circa il 1565).

LA NOBILITAZIONE DELLA VITA E DEL ROMANZO. — I. Pellegrinaggi, visioni, allegorie (influenza del *Filocolo* e dell'*Amorosa Visione*: — *Il Paradiso degli Alberti* (avanti il 1446). — L'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499?) e l'estetica in sogno. — Il più famoso romanzo del cinquecento (1508). — Presepio d'annunziano. —

La *Historia di Phileto* (1520-30). — II. Romanzi passionali (influenza della *Fiammetta*): — Eloquenza d'amore e dolore. — *De duobus amantibus Lucretia et Euryalo* (1444). — Una conferenza di L. B. Alberti; la *Deifira*. — La *Filena* (1547). — L'amore del Cortigiano. — III. Romanzi pastorali (influenza dell'*Ameto*): — L'*Arcadia* (1502). — Un ingiusto giudizio del Manzoni e un errore dell'erudizione moderna. — Portentosa efficacia del Sannazaro. — Imitazioni. — Un romanzo mitologico. — IV. Narrazioni eterogenee (influenza dello stile boccaccesco): — *L'Asino d'oro* (1550). —*Le metamorfosi del Virtuoso* (1582). — Il *Brancaleone di Latrobio filosofo* (1610?). — I *Compassionevoli avvenimenti di Erasto* (1542). — *Il Peregrinaggio di tre figlioli del re di Serendippo* (1557). — *Il Magno Vitei* (1597). — Romanzetti politici. — Primi indizi di trasformazione nel *Cortigiano Disperato* (1592). — Svenimenti. — V. I romanzi greci intermediari al romanzo della Decadenza. — Rifioritura di Eliodoro e di Achille Tazio. — Dafni e Cloe . . . . . *Pag.* 39 a 80

CAPITOLO QUARTO.

Partecipazione del romanzo straniero durante la Decadenza e nel Rinnovamento (da circa il 1565 a circa il 1800).

Gli eroismi della servitù. — I. Avviamento al romanzo eroico. — L'*Astrée* del d'Urfè (1610). — Influenza in Francia dell'*Arcadia*, dell'*Amadigi* e dei romanzi greci. — Costumi francesi e *personages déguisés*. — La *Caritie* (1621) e l'*Argenis* (1621). — Omeopatia del Vescovo di Belley. — L'*Eromena* (1624) e la *Dianea* (1627?) — Gará internazionale. — II. Come il massimo romanzo eroico italiano precedette i capolavori francesi, e perchè il *Caloandro* (1640) fu prima *Infedele* e poi *Fedele*. — Un « gran successo ». — Transizione dal romanzo eroico fantastico all'eroico storico. — Luca Assarino e le fonti storiche. — M.lle De Scudéri e M. De La Calprenède. — Sorriso manzoniano. — III. Reazione. — Bertoldo e Don Chisciotte. — Romanzi satirici in Francia e satire in Italia. — Il Brusoni precursore nel romanzo realistico (1657-'62). — Don Rodrigo e Glisomiro. — Una casa equivoca e un marito pacifico. — Storie romanzesche alla fine del secolo XVII. — IV. Evoluzione al romanzo psicologico e di costumi in Francia e in Inghilterra. — I romanzi del secolo avventuriero e filosofo. — Buone intenzioni dell'abate Chiari. — Valutazione storica letteraria e morale dell'opera sua. — A. Piazza autor di romanzetti. — Filosofia amena o satirica. — *Il signor Tommasino* interrotto e *Abaritte* malcontento. — V. Derivazione del romanzo classico nel Rinnovamento. — Valor civile delle *Notti Romane* (1792). — Questione di forma. — *Le avventure di Saffo* e *La Vita di Erostrato*. — Le *Veglie del Tasso* (1800) e il *Platone in Italia* (1804-06). — Transizione al romanzo moderno . . . . . *Pag.* 81 a 134

SECONDA PARTE.

Il romanzo moderno (da circa il 1800 alla fine del sec. XIX)

CAPITOLO PRIMO.

L'Ortis, i romanzi lirici e i romanzi dell'età napoleonica (1800-'25 circa).

GOETHE. — I. Il Romanticismo. — L'*Ortis* e il romanzo di questo romanzo. — Le due passioni. — *Ortis* e *Werther*. — Rettorica? — Una satira insensata. — La tendenza al suicidio. — Romanzi lirici e personali in Francia. — II. Romanzatrici e romanzatori imperiali. — Romanzi lirici storici e fantastici. — *Lettere* virtuose. — Ribellioni e suicidi; sepolcri e salici piangenti; Sacchi e Bertolotti. — *La storia di un'anima* . *Pag.* 137 a 153

CAPITOLO SECONDO.

Walter Scott; i precursori del Manzoni e i concorrenti (1814-1827).

IL ROMANTICISMO E LA STORIA. — I. Walter Scott. — Furori scottiani. —Influenza dello Scott nel romanzo moderno. — Scalvini, Taine e Cantù. — D'Ovidio, Rovani e Carducci. — II. Lo Scott e il D'Arlincourt in Italia. — Traduttori; musici e coreografi. — Tentazioni e tentativi. — Casuali e curiosi riscontri fra la *Sibilla Odaleta* (1827), *Il Castello di Trezzo* (1827), il *Cabrino Fondulo* (1827) e i *Promessi Sposi* (1827). — Il tipo di don Abbondio. — Elementi di prammatica scottiana. — Il sentimento patriottico dei primi concorrenti nel romanzo storico . . . . *Pag.* 154 a 168

CAPITOLO TERZO.

I Promessi Sposi (1821-1827).

ALESSANDRO MANZONI NEL 1821. — I. Motivi concettuali; concezione; — pubblicazione; — primi giudizi dei *Promessi Sposi*. — Entusiasti, malcontenti e incerti. — II. Gli elementi storici e l'azione romanzesca. — I tempi. — Fonti storiche e letterarie. — III. I luoghi e i personaggi. — IV. Evoluzione e buonsenso. — Pessimismo. — Descrizioni. — Umorismo. — V. Difetti. — Un Renzo melodrammatico. — Sproporzione e dissenso storico romanzesco. — VI. La questione del romanzo storico. — VII. La « risciacquatura ». — La lingua. — Lo stile. — VIII. Popolarità e fama universale . . . . . *Pag.* 169 a 206

CAPITOLO QUARTO.

Evoluzione e degenerazione del romanzo storico (1827-70 circa)

Come fu vitale una forma ibrida. — I. 1827-'48. — Scottiani: Bazzoni; Varese. — Confronto tra Scott e Rossini. — Falconetti ed altri. — Colleoni; Di Cesare. — Manzoniani: Grossi, d'Azeglio, Cantù. — Bice e Fanfulla. — Le caricature manzoniane e i caricaturisti. — L'originalità del Rosini. — Il dialetto e *Il Diavolo del Sant' Uffizio* (1847). — Romanzi in scene: *Il Duca d'Atene* (1836). — *I Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843). — Tommaseo e Revere precursori del « verismo » — II. La scuola toscana e il duce satanico. — Unità nell'opera del Guerrazzi. — *La Battaglia di Benevento* (1827). — *L'Assedio di Firenze* (1836). — III. Digressione umoristica. — Satira e *humour*. — Un pregiudizio del Tommaseo. — Yorich, Didimo e Beniamino. — *Il manoscritto d'un prigioniero* (1833); *Il Buco nel muro* (1862). — IV. Popolarità del Guerrazzi. — Un gesuita ingenuo. — Sufficienza e insufficienza del padre Bresciani. — V. 1848-70. — Documenti d'amor patrio. — Degeneranti e degenerati. — Carlo Alberto travestito. — *Gli Albigesi* (1855). — Passaggio dal Medio evo alla storia dell'Indipendenza. — Garibaldi e garibaldini. — Romanzi d'argomento antico. — Castellazzo. — Paradossi di Giuda e tradimenti di Petrucelli della Gattina. — *La giovinezza di Giulio Cesare* (1870) . . . . . *Pag.* 207 a 244

CAPITOLO QUINTO.

Il romanzo sociale, psicologico e di costumi avanti il '70.

Preparazione; perfezionamento; transizione. — I. 1827-'48. — Romanzi sociali e morali. — L. Cicconi e La Fontaine. — Influenza del romanzo inglese: *L'Orfana della Nunziata* (1839) primo romanzo sociale in Europa e la patologia del Ranieri. — Influenza del Manzoni e della Sand: l'*Angiola Maria* (1839). — Il sentimento patriottico e la moralità del Carcano. — Un'imitazione dal Lamartine e una lode alla « terra dei morti ». — Genialità italiana. — Il Tommaseo maestro precursore del nuovo romanzo naturalista, sociale e psicologico. — Difetti e pregi in *Fede e Bellezza* (1840). — *Ruperto d'Isola* e un bel racconto di G. Torelli. — II. 1849-'59. — I capolavori del romanzo psicologico realista. — Spirito italico. — Influenza del romanzo inglese nel Ruffini; di Chateaubriand, del Balzac e della Sand nel Nievo. — Un prodigio. — *La rosa bianca* di Dall'Ongaro. — De Koch catechista. — III. 1860-'70. — Romanzi di costumi. — Influenza della *Bohème*. — *I Cento Anni* (1860); l'originalità, le previsioni e i difetti del Rovani. — *La Scapigliatura* (1862) e il « color locale » dell'Arrighi. — Una matassa arruffata di E. Praga. — L'ultimo degli Scapigliati. — Tarchetti e Tolstoi. — I romanzi della borghesia ciuca . . . . . *Pag.* 245 a 287

CAPITOLO SESTO.

Il romanzo recente (1870-1901).

Il dogma zoliano. Imitazione; tradizione; reazione in Italia. — I. Manzoniani e borghesi. — *Amore bendato* (1875); — *Come un sogno* ('76); — *Mater dolorosa* ('82). — Farina; Barrili; Rovetta. — Molti e molte. — De Amicis. — Neera. — II. Naturalisti e psicologi. — Prime avvisaglie. — La ricetta. — *I Malavoglia* ('81); G. Verga. — L. Capuana e la combinazione di due metodi. — M. Serao: eccessi e difetti. — Molti. — A. Oriani; F. De Roberto. — III. Moralisti. — Facoltà del Fogazzaro. — L'ascensione dell'amore; — perchè simpatica e antipatica. — Disparità e disarmonie. — Vita; — comicità e spiritualità nell'arte descrittiva. — E. De Marchi. — IV. Il romanzo edonistico o estetico. — Genesi del romanzo d'annunziano nel *Piacere* ('89). — Affinità e influenze: Goethe, Byron, Gautier, Flaubert, Maupassant, Bourget, Barrès, ecc.. e i russi. — Incitamento dal Carducci. — Difficoltà del nuovo romanzo lirico psicologico e proposito vano. — I difetti; le accuse di falsità; — d'immoralità. — Inventiva. — I pregi: colore e luce; poesia; eloquenza. — V. Ragioni e modi del nuovo romanzo storico. — *I Vicerè* e *La Bufera* . . . . . *Pag.* 288 a 363

CONCLUSIONE.

I giovani. — Le scrittrici. — Traduttori, editori e critici. — L'avvenire. . . . . *Pag.* 364 a 368

PRIMA PARTE

IL ROMANZO ANTICO

(dalle origini al secolo XIX).

CAPITOLO PRIMO

Il Romanzo cavalleresco

(dal sec. XIII al XV).

DANTE.

I. Il « ciclo dell'antichità ». — Cavalieri e baroni classici, dalle prime leggende all'*Avventuroso Ciciliano.*

II. *Chansons de geste* e *lais.* Generazioni del ciclo carolingio e del ciclo bretone.

III. *La Tavola Ritonda* e il *Libro Galeotto.*

IV. « Cantores francigenarum ». — Come si faceva un romanzo.

V. I *Reali di Francia.* — Fonti. — Il senso della realtà. — Rettorica? — Ingenuità e popolarità. — *Guerin Meschino.*

Nel nome e nel ricordo di Dante padre incomincia anche la storia del romanzo.

Incomincia dalle rimembranze della buona donna, la quale

traendo alla sua rocca la chioma
Favoleggiava con la sua famiglia
Dei Troiani, di Fiesole e di Roma,

e dalle leggende d'Alessandro Magno, che vide

sovra lo suo stuolo
Fiamme cadere infino a terra salde;

dai racconti della

dolorosa rotta, quando
Carlo Magno perdè la santa gesta,

e dai poemi e romanzi che a Dante rammentarono il cavaliere

a cui fu rotto il petto e l'ombra
Con esso un colpo per la man d'Artù:

incomincia dalle favole d'Artù, lodate per bellissime nel *De Vulgari eloquentia,* e dal « libro Galeotto » di Paolo e Francesca.

I. — Il « ciclo dell'antichità ».

Non v'è condizione di vita che esenti dal desiderare e dall'ammirare una vita diversa; non vi fu mai fatica che non si alleviasse, tristezza che non si confortasse, letizia che non sorridesse alla rappresentazione artistica della realtà, alle finzioni della fantasia, alle visioni e alle immagini della poesia.

Che secolo pieno di vicende e contrasti fu il Duecento! Incombenti prima le contese fra Impero e Papato; poi, la gioia dei liberi comuni; le battaglie fra comune e comune. Ed ecco che dai castelli del contado i signori introducono nella città la smania del prevalere; e quindi le fazioni, e i guelfi e i ghibellini dividono in parti cittadinanze e famiglie. I forti o combattono, e lentamente predispongono i comuni alle signorie; o vanno per il mondo a mercanteggiare, e arricchiscono le repubbliche.

Ai benefizi delle ricchezze fan guerra le pubbliche calamità: eppure la morte getta semi fecondi di novella vita e di nuova espansione d'arte e d'amore.

Però la nuova letteratura, che ingentilì il fiero secolo, sorse quasi timida e lenta, quasi impedita da quello stesso retaggio di grandezza antica la quale aveva allevate e alimentava e adornava altre letterature neolatine, di già baldanzose sorelle. La letteratura italiana venne alla vita imitando: nella lirica, imitava dal provenzale o lingua d'*oc;* imitava dal francese o lingua d'*oïl* nell'epica romanzesca, che tardi importava nella civiltà dei comuni l'ideale della feudalità europea. Con versioni dalla lingua francese o d'*oïl,* allora facile e dilettevole anche agli orecchi dei molti, più che dal latino popolare nacque la prosa narrativa italiana. — Consideriamo per prima la fortuna delle leggende intorno la guerra di Troia. Diffuse per tutta la cristianità medioevale, queste leggende eran conservate per tradizione scritta secondo opere falsamente attribuite agli antichi scrittori Ditti da Creta e Darete frigio.

Narrazioni primitive.

Da esse opere il trovero francese Benoît de Sainte-More aveva derivato, nella seconda metà del XII secolo, il *Roman de Troie.* E fu appunto questo romanzo di 30.000 versi, e non Ditti o Darete, il genitore, da noi, di molta famiglia romanzesca. Tra le altre sue generazioni si annoverarono l'*Istorietta Troiana,* opera di anonimo, forse della fine del duecento, e diversi testi,

pure italiani, del secolo XIII, e un romanzo composto da Binduccio dello Scelto, al principio del secolo XIV. Anche più notevole rampollo del *Roman de Troie* fu la compilazione latina di Guido dalle Colonne; *Historia destructionis Troiae;* ma l'*Historia* stessa fu tradotta in italiano e in altre lingue, e genuina o mescolata con fonti francesi diventò a sua volta fonte copiosa a nuovi volgarizzatori e rifacitori.

Volgarizzamenti e rifacimenti.

Chi rimesti la materia e i volgarizzzamenti del « ciclo dell'antichità », in cui con le leggende troiane furono incluse leggende romane e fiesolane, può farsi idea del come favoleggiasse di Troia, di Fiesole e di Roma la buona donna lodata da Cacciaguida. Forse ella non narrava, nè voleva sapere, di Paris, che andò alla regina Elena e le disse umilmente e con lieto volto: *Madonna, se vi piacesse, io mi prometto al vostro piacere, come vostro cavaliere e leale amante;* ma certo raccontava di Enea e del padre Anchise, e di Catilina, che era *forte innamorato* della regina Belisea, la donna del re Fiorino sconfitto *per Catilina e per li Fiesolani*, e di Cesare che venne in gran tempesta a combattere *lo re Antonio.* E forse ella favoleggiava anche di Alessandro Magno: come trovò in un ricco verziere l'*albore che chi mangia del frutto non può morire;* e come ebbe e gettò la pietra che *per lo fiume correva come uno delfino.*

Perchè gran voga nel medioevo ebbero pur le leggende di Alessandro Magno.

Le aveva disseminate un romanzo greco d'uno Pseudo Callistene già dal secondo secolo dopo Cristo. Assunte a materia di racconto da un Giulio Valerio e da scrittori anonimi nel secolo XII, le leggende alessandrine offersero, in latino, la materia a un poema francese. Questo produsse composizioni italiane fino al sec. XIV; facendo d'Alessandro Magno, come le altre narrazioni fecero di Enea o di Catilina o di Paris, un cavaliere con gran baronia.

La semplicità delle fogge cavallerescee indosso agli eroi chassici è davvero la più piacevole caratteristica in tal materia romanzesca d'origine letteraria, e se ne comprende per ciò la lunga popolarità. Pensate che le favole fiesolane della buona donna di Firenze, insieme con novelle del Saladino e fatti di Cesare e racconti della guerra Troiana, entrarono bene o male fin nella narrazione più insulsa e più goffa che nel secolo XIV fosse dettata dall'intenzione di giovare al prossimo.

L'*Avventuroso Ciciliano.*

Si allude all'*Avventuroso Ciciliano,* il romanzo in cui Bosone de' Raffaelli da Gubbio (vicario, a Pisa, di Lodovico il Bavaro nel 1328 e senatore romano nel 1337) inventò le avventure di cinque baroni siciliani erranti per il mondo dopo la rivoluzione dei Vespri. Stanno assenti dieci anni: e a prova di quanto è instabile l'umana sorte uno di essi diventa ammiraglio del re di Tunisi; uno va in Inghilterra per incarico del Papa e difende il re inglese dai ribelli; uno serve al re di Rascia in Schiavonia. Di due mancan le avventure, cioè le parti del romanzo che le narrino: gli altri tornano a casa con molti tesori. Ma l'opera, che ci resta mal raffazzonata, gravata per di più da note erudite che la commentano, poco guadagna dalla compagnia di quelle fiabe e novelle che han da sole o in altri testi tanta attraenza d'ingenuità.

II. — Chansons de geste e lais. Generazioni del ciclo carolingio e del ciclo bretone.

Nel gran vivaio di romanzi medioevali che fu la Francia fiorirono e fruttificarono due altre generazioni, d'origine non letteraria ma popolare, e più feconde che i romanzi dell'antichità: quelli del « ciclo bretone » e quelli del « ciclo carolingio », il secondo veramente indigeno. Fin dal secolo IX, se non prima, l'epopea dei Franchi romanizzati, che darebbe il maggior alimento un giorno ai poemi della nostra letteratura già provetta, traeva i *joglers* nei castelli fra i grandi, e fra i guerrieri nei campi di battaglia; e accompagnandosi al suono della *vielle* (violino con grand'arco ricurvo) i *joglers* o giullari vi spargevano le *chansons de geste* (*canti di storia*): i lor primitivi racconti eroici.

Il ciclo carolingio.

Centro al ciclo carolingio fu a poco a poco la rotta toccata in Roncisvalle alla retroguardia di Carlo Magno, tornando da una impresa in Ispagna nel 778: Rolando, conte della Marca di Bretagna fu il protagonista della gesta: la canzone che diceva la virtù di lui, e il tradimento di Gano o Ganellone, divenne poema nazionale nella *Chanson de Roland,* redazione del troviero Turoldo, alla seconda metà del secolo XI.

Inoltre, e oltre alle guerre con i Saraceni e i Pagani, prestaron materia a questo ciclo le lotte di Carlo con vassalli indocili; in particolare con i figli di Amone, tra cui grandeggiò Rinaldo, che diventò l'eroe popolare.

Serio era il ciclo carolingio; scarso di donne e amori; pieno di fierezza e religione; e ingentili tardi.

Il ciclo bretone.

Contro di esso e assai diverso, per il carattere dell' « avventuroso » che l'accomuna piuttosto al « ciclo dell'antichità », si diffuse, dopo la seconda metà del secolo XII, il « ciclo bretone ». I cantori bretoni o celti eran venuti a dire i lor *lais* al popolo di Francia dopo che la loro gente era stata soprafatta dall'invasione germanica; e quei poemetti o *lais* generarono romanzi, che al cadere del secolo XII e nella prima metà del secolo XIII, rifletterono la vita francese e franconormanna qual era nella società più elegante e cortese.

Così fra il secolo XII e il XIII le avventure della *Tavola Ritonda* o d' Artù, con duelli e tornei e singolari prodezze, invece che guerre; con incantamenti, invece che Dio; con belle donne e sentimentali adulterî fecero contrasto, in una farraggine di romanzi, alle *chansons de geste* e tentarono ammorbidirle e corromperle. Ma il popolo seppe conservare le decadute canzoni e i racconti del suo Carlo, d'Orlando e Rinaldo meglio che non volubili signori conservassero in voga Tristano e Isotta, la *Tavola Rotonda* e tutta la « materia di Bretania ».

III. — La Tavola Ritonda e il « Libro Galeotto ».

Intanto l'Italia riceveva l'assetto politico che le consentiva, fra altri benefizi, desiderî d'arte e bellezza e leggiadri costumi. La Marca Trevigiana, prevalendo ad ogni nostra più nobile terra, fu la *Marca amorosa e gioiosa*. Qui le *chansons de geste* e i romanzi d'avventura ebbero, da noi, la prima fortuna; e le avventure di Lancilotto, di Tristano e di Artù vi eran lette nella propria lingua d'*oïl*. Come eran belle! Dilettavano dovunque si sapeva leggere; in tutto il mondo.

Ve' ve' che ressa fanno i cavalieri della Tavola Rotonda, *ciascuno per avanzare gli altri in prodezza!* — cantava in tedesco Tomasino de' Cerchiari da Cividale, poeta alle corte di Ottone IV, quasi cadendo in tentazione di peccato perchè lodava coteste letture leggiadre dopo aver ammonito giovani e donzelle alle virtù d'Alessandro e alle virtù d' Andromaca: in Italia, non molto di poi, il *Novellino* non faceva torto a Tristano e ad Isotta per amore di Alessandro Magno o dei figli di Priamo o per amore di Traiano, di savi, di filosofi e santi; non escludeva i *conti* del re Meliatus e della dama di Scalot, che morì per amore di Lancilotto.

La Tavola Ritonda.

Vedete: Alla corte di Artù, alla Tavola Ritonda, conven-

gono i più nobili cavalieri erranti, i quali *disiano onore di cavalleria.*

Nella sala, a una colonna di diaspro, si legge:

Io vi foe manifesto che lo amore si è una cosa e una via la quale mena altrui a prodezza e a cortesia; e lo amore si è riposo d'ogni fatica....

.... Ah no che Amore non fu riposo per Paolo e Francesca! La prodezza e l'amore di Lancilotto rinnovano la pietà delle « anime affannate ». E come lessero, Paolo e Francesca, la storia di Lancilotto ? In italiano o in francese? — Il libro Galeotto non potè essere la compilazione dei romanzi bretoni che fu compiuta in francese da Rusticiano da Pisa verso il 1270 e di cui fu traduzione la *Tavola Ritonda* o l'*Istoria di Tristano:* quella alla quale appartengono le due righe su riferite; quella che *conta e divisa di belle avventure e di grandi cavallerie e di nobili torneiamenti che fatti fuoro al tempo dello re Uter Pandragon e de' Baroni della* Taula Vecchia.....; *fino alla distruzione della* Taula Nuova, *la quale intraviene per la 'mpresa dell'alta inchiesta del Sangradale.* Non potè esser Galeotto il libro di Rusticiano da Pisa perchè questi fu romanziere assai pudico.

Il primo romanzo italiano in cui trovasi distesamente narrato il peccato di Ginevra è l'*Historia di Lancilotto del Lago che fu al tempo del Re Artù.* Nel 1313 Innocenzo III la proibiva, per la oscenità del contenuto. E ivi, al cap. 66° si legge:

(Galeotto fu il libro...)

Dama, dice Gallehault, gran mercè; io vi priego che voi gli doniate il vostro amore (*a Lancilotto*).... Certamente, dice essa, io glie ne prometto, ma che egli sia mio, et io tutta sua, et che per voi sieno emendate tutte le cose mal fatte. Dama, dice Gallehault, hor convien che si facci il cominciamento del servitio. Dama, dice esso, gran mercè, baciatelo avanti a me per cominciamento di vero amore. Del baciare, dice essa, io non ci veggo nè luogo nè tempo.... Queste dame che sono qui,.., non potrebbe essere che non vedessino.... Dama, dice Gallehault,.... noi tre saremo insieme come se noi consultassimo. Di che mi farei io pregare? disse essa: più lo voglio io che voi. Allhora si tirano da parte et fanno sembiante di consigliare. Et la reina vede che il cavaliere non ardisce di fare più: lo piglia per il mento, et lo bacia davanti a Gallehault assai lungamente. Et....

Ma anche questa versione non è anteriore al '300. È dunque quasi certo che Paolo e Francesca appresero in qualche testo francese il fallo di Ginevra; o meglio, Dante imaginò che essi in qualche testo francese apprendessero di Lancilotto, come amor lo strinse.

IV. — « Cantores francigenarum ».

Carlo Magno era caro al nostro popolo per tradizione secolare, da poi che gli Italiani avevano riconosciuto in lui il ristauratore del romano impero, la coscienza della gente latina l'aveva elevato ad eroe contro il germanesimo, e la leggenda italica l'aveva condotto a riedificare Firenze distrutta da Attila e da Totila.

La materia epica che doveva esser riserbata ai rifacimenti artistici del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto e pervenire accresciuta, trasformata, italianizzata, alla nostra letteratura già provetta, era dunque e restava in prevalenza la materia dell'epopea di Francia; dell'epopea che la nazionalità francese aveva generata nel suo primo comporsi e che il canto dei Franchi romanizzati aveva svolta per volgere di secoli.

Contaminazioni e innovazioni.

E così la materia carolingia più cara al popolo trovò anche cantori nostrani; più che altrove, nella Marca *amorosa e gioiosa*. Forse eran veneti quei *cantores francigenarum* a cui, del 1288, i rettori del Comune di Bologna proibirono di dimorare, *ad cantandum,* nei dintorni del loro palazzo, perchè ne erano disturbati. Ma imaginarsi a che riducevano la lingua d'*oil* quei poveri rozzi cantori di storie di Francia! Naturalmente a poco a poco discese dalla loro bocca un linguaggio sempre più ibrido, in cui gli elementi dialettali tendevano a domare il francese. Contemporaneamente alla contaminazione formale, avveniva una contaminazione della sostanza. Già un cantastorie veneto dei più antichi trasferiva la scena dell'azione in Italia. E si ebbe, per nuova forma e sostanza, una letteratura epica franco italiana; in particolare franco veneta, tanta ne fu la diffusione nella Marca Trevigiana e nei paesi tra l'Adige e il Po.

Del resto, un fatto curioso dimostra chiaro come piacessero questi romanzi franco italici e in che modo, fin dalle prime età, il romanzo cavalleresco venisse composto da noi. Il fatto è questo, che da tanti racconti il prof. Pio Rajna potè desumere un racconto tipo, unico, e proporne lo schema.

Argomento tipico del romanzo cavalleresco.

Un barone della corte di Carlo, o di sua propria volontà, ed allora di nascosto, oppure costretto da un bando, lascia la Francia, e va errando sconosciuto per Pagania.

Là compie ogni sorta di prodezze; uccide mostri, vince tornei, decide della sorte delle guerre. Un po' di salsa erotica non deve mancare. Le fanciulle saracine innamorano del cavaliere, e senza troppi ritegni fanno conoscere le loro

fiamme. La manifestazione suole aver luogo in momenti difficili: Gano, il perfido traditore, per mezzo di messi e di lettere, ha svelato a nemici crudeli chi sia l cavaliere, e procurato così all'infelice le durezze di una prigione e gravissimo pericolo di vita. Intanto di Francia si partono altri baroni per andare in traccia del compagno. Nuove avventure, nuovi pericoli. Essi giungono appunto in tempo per campare l'amico, e quindi insieme, dopo aver battezzato città e regni, ritornano verso l'Occidente. Per solito il ritorno è sommamente salutare alla Cristianità, giacchè serve a dissipare gli eserciti sterminati, che qualche fiero saracino ha condotto nel frattempo sotto Parigi.

S'intende tuttavia che innovazioni loro proprie v' introdussero alcuni poeti e scrittori a dirittura intenzionati d'arte; come quell' anonimo padovano dell' *Entrée de Spagne*, che per un episodio d'Orlando diede un primo segno di fusione tra la materia carolingia e la bretone; o come un veronese Niccolò, del secolo XIV, che tentò anche più oltre, dando alla sua *Prise de Pampelone* atteggiamenti di romanzo storico e cercando un eroe nuovo, e italiano, in Desiderio re dei Longobardi; o come quel Raffaele Marmora, forse veronese anch'egli, che con certa indipendenza componeva ancora un romanzo in prosa d'*oïl* tra il 1379 e il 1407!

Transizione alle compilazioni in prosa.

Ma nella seconda metà del duecento, decaduta che fu la gloria della Marca Trevigiana, la letteratura romanzesca del popolo e per il popolo aveva mutato terra di cultura e produzione: era stata attratta in Toscana, a Firenze. Ivi proseguì più vivamente e alacremente la sua fortuna. Ivi trovò vesti ben più acconce e belle: l'agile ottava, che sopperì alle noiose *tirade* su di una sola rima; e una prosa già addestrata a lunghe narrazioni. Lo schietto e dolce idioma del *sì* doveva abbellire, ingentilire, naturalizzare Orlando, che soccorreva il vecchione re Carlo, e Rinaldo di Montalbano, che sosteneva la casa di Chiaramonte contro i traditori di Maganza. Sinchè, alla fine del trecento, parve tempo di ordinare, schiarire e informare in più saldo organismo tanta materia sparsa e molteplice. Ne vennero allora le compilazioni. Vennero i *Reali di Francia*.

V. — I Reali e il Guerin Meschino.

Se dei *Reali di Francia* si possono contare una trentina di manoscritti, nessuno dei quali anteriore al declinare del trecento, chi potrebbe enumerarne le edizioni a stampa, dal cinquecento ad oggi?

Quante nelle fiere e sagre di villaggio, dalle Alpi alla Sicilia, se ne potrebbero rintracciar di sconosciute tra quelle che furono

condotte su l'edizione di B. Gamba (1821), la prima ch'ebbe un testo compiuto e tutto intelligibile? Questo testo, che offerse esempi di bella lingua anche alla Crusca, meritava più che tanti altri, grandi e piccini, d'esser fermato in lezione critica; e il romanzo meritava lo studio paziente e lungo che Pio Rajna vi fece intorno, per le fonti e per l'autore.

Fonti dei *Reali di Francia.*

Le fonti furon distinte dal Rajna in cinque sorta: 1. *Chansons de geste,* venute di Francia; 2. Cantari franco italiani; 3. Cantari veneti; 4. Romanzi in prosa italiana; 5. Cantari in ottava rima.

Più copiose sono la terza e la quinta sorte.

Particolarmente, la materia dei primi tre libri dei *Reali* è quasi tutta contenuta nel *Fioravante,* una versione non infedele di un testo originale in prosa francese.

Al quarto e quinto libro si riferisce la storia, così diffusa in prosa e in rima, di Buovo d'Antona, *le plu prod om che se possa trovar;* e al sesto libro si collegano le storie, non meno celebri, di Pipino e Berta, di Mainetto e Orlandino.

Il romanzo dei *Reali* è quindi compilazione, ma d'un compilatore che foggiava la materia a suo modo, e che dimostrando come codesta materia rispondeva al sentimento epico fantastico del popolo italiano, attestava di sè, nell'opera, un'intenzione che oggi diremmo di verità realista.

Carattere del compilatore.

Il romanzatore italiano cercava d'illudere proprio come una cronaca. Il nostro buon senso, quel senso che noi italiani abbiamo della realtà, l'induceva a dar un nome ai personaggi che nelle fonti non l'avevano e a renderne verosimili le azioni con giuste ragioni; lo voleva informato delle minime circostanze, quasi egli fosse presente ad ogni cosa. Con la geneologia, la cronologia e la topografia cercò assicurarsi in una tranquillità di storico inconcusso. È vero che tutti i romanzi carolingi abbondano di geneologia, forse per conservar più facilmente l'intelligenza degli uditori e dei lettori intorno le quattro gesta derivate da un sol ceppo e così intricose: le gesta di Maganza, de' Reali di Francia, di Mongrana e di Chiaramonte. Ma nei *Reali* l'albero geneologico infronda tutto, naturalmente, nelle sue numerose schiatte, e se ne scorge bene la dirittura del tronco.

Dal capostipite Costantino nacque Costanzo Fiovio imperatore; da cui Fiorello di Francia, e da questo, Fioravante. E da Fioravante due figli: l'uno fu Gisberto Fiervisaggio; da cui disce-

sero Pipino e Carlo: l'altro fu Ottaviano dal Lione, dal quale discese Bovetto. E da Bovetto venne, nipote, Buovo di Antona, e da Buovo, tra gli altri, Bernardo di Chiaramonte, padre del duca Amone e di Milone.

Da Milone, si sa, nacque Orlando; e da Amone, Rinaldo.

Non meno avveduto il compilatore è poi nella cronologia e nella geografia. Impone date, precise fin nei mesi, agli avvenimenti; accuratamente descrive fin i viaggi per mare, e per terra misura le distanze a leghe, e nota se, per caso, un luogo mutò nome.

La mattina si partirono e passarono tra 'l monte Arteles e 'l monte Pireneo, e passarono presso Pamplona a due leghe, e la sera tardi passarono a Nobil e giunsero presso ad un castello che era chiamato Calisfor, il qual oggi si chiama Malborghetto.

Questa stessa voglia di verosomiglianza, che pur l'induce a numerare i guerrieri d'ogni esercito come a determinare senza fallo i confini dei luoghi e a riscontrar nomi di vere città e regioni nei nomi più imaginari, priverà il romanziere di non poco della poesia fluente nelle fonti primitive a cui attinge; ma con tutto ciò, e anche per ciò, la materia epica francese assume nei *Reali* (dice giustamente il Carducci) le forme classiche nostre e « un'ampiezza di riposata narrazione quasi liviana, con una macchina ideale quasi virgiliana, con un accendimento nelle rappresentazioni delle passioni d'amore quasi ovidiano, con un apparente intendimento di cristianesimo tutto politico ».

Non dimenticava, infatti, il religioso autore dei *Reali*, che per *buona fede* Costantino *fece battezzare tutta Roma e dotò la chiesa di Dio;* ma neanche dimenticava l'ira di Dante e i *pastori della Chiesa*, *che per loro bene proprio dovevano tutto il mondo guastare.* Egli si diceva di *bassa condizione*, ma non era uomo volgare nè di animo nè di mente, e imprimendo in quel suo mondo fantastico cavalleresco caratteri di serietà e severità, aveva pure atteggiamenti artistici: rammentava Ovidio e Sallustio: trovava belle sentenze, e orazioni, e lettere adorne.

Sincerità e semplicità.

Lodandolo della prosa facile e piana e della facilità ad esprimere il pensiero, il Rajna non gli perdonò la prolissità, e lo rimproverò di amplificazioni rettoriche, per cui tanto piacque a giudici stranieri. « L'arte che gli stranieri ammirano in noi perchè ne sentono la mancanza nel loro passato » il Rajna « l'ha a sdegno, quando fu pagata col vigore dell'affetto e della sponta-

neità». Se dunque nei *Reali* i caratteri umani sono « mal designati e peggio coloriti » e se le passioni vi perdettero efficacia, sarebbe stata colpa in gran parte della « rettorica insinuatasi persino in quel genere di letteratura che più d' ogni altro doveva dirsi frutto del medioevo, il romanzo cavalleresco ». No. Sia lecito osservare che l'umile compilatore, nonostante quella intenzione di arte e quelle rimembranze classiche, conservò una primitiva freschezza e vigoria e spontaneità. È proprio artificioso, cioè falso quando esclama per Fegra e Riccieri appassionati amanti ?:

Ma dimmi Fegra, e tu Riccieri, dov'è il vostro senno? O cieco amore, quant'ài tu vestiti come femmine! O Ercole, tu filavi, o Achille tu ballavi con Deidamia !

È proprio rettorico quando imagina che Mainetto ripensi ad Alessandro, ad Annibale e Scipione, e che Carlo ripensi a Lucano e a Cesare? Ah forse forse i *Reali*, popolari in Italia da più che cinque secoli, potrebbero dimostrare meglio di molti ragionamenti che nella nostra letteratura la tradizione classica era elemento naturale, necessario, e che la tradizione classica non sarebbe degenerata nel cancro della rettorica se la nostra letteratura e la nostra vita fossero rimaste esse intimamente, sinceramente congiunte!

« Si vede anche nei *Reali* (il Rajna ammette e sembra contradirsi),... si vede... che questi nostri progenitori, non solo i dotti, ma quelli ancora mezzanamente istrutti, portavano tuttavia nell'anima sentimenti pagani ». Appunto !, nell'anima avevano il paganesimo; e Alessandro e i Scipioni e Cesare e Ovidio. Non per questo, non per tali artifici l'autore dei *Reali* disegnava scarsi i caratteri umani e non approfondiva le passioni! Oh, per tutt'altro! Perchè egli non era artista come il Boccaccio e l'Ariosto; perchè non poteva saper egli di psicologia.

Ma tant'era sincero questo scrittor popolare, tanto rimaneva ingenuo nella sua cultura tradizionale e non scolastica, da osservare e intuire spontaneamente la verità della vita e da rappresentarla con brevi segni, che valgono spesso molte pagine di moderni romanzieri psicologici! Per credere non occorre affaticarsi e perder tempo in lunghe ricerche. Al libro II, cap. IV:

Come la reina incontrò Fioravante, suo figliolo, che andava alla morte....

Mentre ch'el giustiziere voleva uscire fuori della porta, ed eglino....

scontrarono la reina che tornava dalla festa; e vedendo tanta gente, si meravigliò, e fermossi per vedere colui che andava alla giustizia; *et ongnuno la guatava, e nessuno nolle diceva niente....* Quando giunse Fioravante per me' la madre, e la reina nollo conosceva, perch'egli aveva fasciati gli occhi, ma pure gli parve molto giovanetto, e disse: Iddio ti faccia forte .... — Fioravante come l'udì parlare la riconobbe e disse forte: Omè, madre, pregate Iddio per me! Quando la reina udì il suo figliuolo, sarebbe per dolore caduta da cavallo....

Questa e verità umana tragicamente intuita.

Al lib. III, cap. XI:

Come Drusiana baciò Buovo sotto la tavola....

Era tanto accesa dell'amor suo, ch'ella non poteva mangiare.... Ella si lasciò cadere il coltellino, e poi si chinava, e fece vista di non lo potere aggiungnere, e disse: Agostino (*Buovo*), ricoglimi quello coltellino. — Buovo si chinò; e come fu sotto la tavola, ed ella disse: — Vello qui — e presolo pe' capelli e per lo mento, e baciollo. ,.. E Buovo uscì di sotto la tavola tutto cambiato di colore per la vergogna, e Drusiana, tutta accesa d'amore, similmente era tutta cambiata nel viso, ond'ella sospirò e disse: — Donne, perdonatemi, ch'io mi sento tutta cambiata.

Questa è arte semplicemente umana.

E al capo XXI del libro II si legge che la figliola dell'ostiere disperando di più riveder Fioravante innamorato di Drusolina e tardi apprendendo che il padre glielo avrebbe dato per marito....

.... ebbe sì grande il dolore, che ella serrò le pugna; e in presenza del padre cadde morta.

C'è nella vigoria d'una frase la verità artistica e umana del Boccaccio: quando narra che l'amante della Silvestra, *raccolto in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perduta speranza, deliberò di più non vivere; e ristretti in sè gli spiriti, senza alcun motto fare,* chiuse le pugna, *allato a lei si morì.*

Ed è strano che a giustificare la popolarità dei *Reali* il Rajna, così acuto, non trovi che queste ragioni: la copia delle narrazioni che i novellatori una volta potevan ricavare dal romanzo; il soggettivismo con cui anche adesso il popolo accomoda al suo gusto e colora di sè quel che legge; l'attrattiva delle cose regali e principesche e dei nomi di Costantino e Carlo Magno; l'attrattiva d'una civiltà la cui tradizione non è spenta del tutto; lo spirito religioso; e, infine, la fortuna, perchè *habent sua fata libelli!*

Il perchè della popolarità dei *Reali*.

Ci sono altre ragioni della popolarità dei *Reali*, e, prima di tutte, l'attraenza della vita umana: rappresentata a rapidi

tratti, d'abbozzo o di scorcio, ma veracemente, sinceramente rappresentata: c'è la vita nelle corti e nei romitaggi; nelle prigioni, nei boschi e nei campi di battaglia; la vita appena appena atteggiata, ma non falsata dalla rettorica e dalle favole, tra le vicende di guerre e paci, di battaglie e tregue, di sconfitte e vittorie; fra peregrinazioni e duelli; feste e sventure; travestimenti, adornamenti, conversioni; ladrocini, prigionie, fughe, rapimenti e riconoscimenti; visioni e sogni: la vita commossa ma non falsata dai miracoli di Dio e di San Marco Evangelista, dalle virtù d'erbe e di leoni e di cavalli, dalla potenza dei veleni e dagli abbattimenti dei giganti: amori e odi; ire e pietà; virtù e vizi; gelosie, vendette, calunnie, colpe d'amore; assassinî e perdonanze; tradimenti e giustizie; sacrifici d'amor materno e bontà o ingratidudine figliale: tutte le passioni umane ci sono, nei *Reali;* non magistralmente improntate e ritratte come pretenderemmo noi critici, ma ci sono. Poi c'è l'allettamento del sesto libro che (asserisce il Rajna) « se non fosse la mancanza di ingenuità e la forma prosaica, sarebbe a noverare tra le più belle creazioni del ciclo carolingio ».

È il libro d'Orlando, il senatore romano; l'eroe quasi nazionale. Poichè Orlando nacque in Italia. Milone figliolo di Bernardo di Chiaramonte, essendo con gran baronia e in festa al palazzo di Carlo, danzò con Berta sorella del re (quella che filava!): Orlandino

Ed ella più volte ponendo mente a tutti gli altri baroni, non ne vedeva niuno tanto leggiadro e pellegrino, onde cominciò ad amarlo; e quando Milone alcune volte la guardava, gli occhi di ambedue si scontravano insieme, sicchè si accorse che l'altro lo amava, e danzando si dicevano alcune parolette ridendo, sicchè Milone tutto sospirava d'amore.

È rettorica, questa

Si amarono; vinti dal cieco amore, fallarono; e sebbene sposati dal duca Mauro, Milone e Berta furono bandeggiati dal re e scomunicati dal papa; e capitarono a Sutri, dove in grandissima povertà nacque Orlando (Rolando, è nome tedesco. La falsa etimologia e la leggenda lo ricavarono da *rouler,* perchè, nascendo, il bambino sarebbe rotolato dal grembo della madre).

Ivi, a Sutri, Orlandino ragazzo penetrò in corte e afferrò la tazza piena di capponi e carni.

Carlo Magno, che aveva sognato d'un lioncello che lo salvava da un dragone, finse *un grande rauco di gola, credendo di far tremare Orlandino.*

Ma Orlandino

.... lasciò il piatto e distese la mano e prese Carlo per la barba e disse: — Che hai tu? —; e fu più scura la guardatura che fece Orlandino verso Carlo che quella che fece Carlo verso lui.

Questa è pur bella semplicità!

I baroni del re trovarono Berta nascosta (*Orlandino piangeva perchè vedeva piangere la madre*), e Carlo le perdonò e *fece Orlandino suo figliuolo.*

Orlandino fu il più temuto uomo del mondo e dal pastore della santa Chiesa fu fatto gonfaloniere della Chiesa e campione di tutta la Cristianità e senatore di Roma, e Carlo lo chiamò poscia il gonfaloniere dei Cristiani.... Fu alquanto di guardatura guercio, ed aveva fiera guardatura, ma fu dotato di molta virtù, e cortese, caritatevole, fortissimo del suo corpo, onesto, morì vergine e fu uomo senza paura, la qual cosa niun altro francese non ebbe.

Andrea da Barberino.

Così scriveva e componeva, tra la fine del secolo XIV e il principio del secolo XV (certo dopo il 1360), Andrea da Barberino di Valdelsa, il rifacitore più famoso di romanzi cavallereschi; compilatore, oltre che dei *Reali*, di questi romanzi: L'*Aspramonte* (3 lib.); *Le storie di Rinaldo* (7 lib.); *La Spagna* (1 lib.); *la seconda Spagna* (1 lib.); *Le storie Narbonesi* (7 lib.); *Aiolfo* (un lib. di sterminata lunghezza); *Ugone d'Avernia* (3 lib.). E fu autore anche del *Guerin Meschino* (8 lib.); forse il primo romanzo che Andrea compose e che si ricongiunge all'*Aspramonte*, ma che più di ogni altro abbonda dell'elemento meraviglioso.

Guerino, figlio di Millon signore di Durazzo, è venduto da corsari a Costantinopoli e corre alle più stupefacenti avventure. Vede paesi strani e strani mostri: monocoli, grifoni, dragoni, giganti, antropofagi; tesori; gli alberi del sole e della luna; il pozzo di San Patrizio; il paese del Prete Ianni e il giardino di Alcina con *molti frutti fuori di stagione.*

Mezzo secolo, o poco più dopo che Andrea componeva questi libri, il Pulci derivava il *Morgante* da un poema d'ignoto e dalla *Spagna in rima:* il Boiardo rinnovava con la materia del ciclo bretone la materia del ciclo carolingio e apriva la via all'Ariosto. Ma già avanti l'opera popolare d'Andrea la letteratura italiana aveva avuto i romanzi di Giovanni Boccacci.

CAPITOLO SECONDO

I romanzi del Boccaccio

(1338-42 ?)

RIFLESSIONE CRITICA.

I. Il tempo; l'occasione; le fonti; gli elementi compositivi; la composizione del *Filocolo* (1338-'41 ?). — Importanza del *Filocolo* nella storia del Boccaccio e nella storia del romanzo.

II. Influenza della *Vita Nova,* di Virgilio e di Ovidio — Importanza dell'*Ameto* (1341 o '42). — Allegorie; dolcezze bucoliche e realtà.

III. Maria d'Aquino indulgente o crudele? — Disparati ed erronei giudizi intorno alla *Fiammetta* (1342 ?) — Storia di un'anima.

IV. La *visione* come elemento romanzesco e la satira del *Corbaccio* quale pittura di costumi. — Fortuna dei romanzi del Boccaccio. — Quale di essi fu più efficace nell'evoluzione del romanzo?

Con tutta la copia di notizie e di studi che si venne accumulando intorno agli scrittori classici è divenuta più ardua, invece che più agevole, l'estimazione giusta delle opere loro. Di esse si ricercarono le fonti e s'indagarono gli elementi compositivi; ma si direbbe che tutto questo giovò a valutarne il pregio in relazione a noi, al nostro senso e al nostro concetto artistico, piuttosto che in relazione all' età in cui esse furono composte e ai sensi e ai criteri artistici di quell'età. Ora, in ogni forma d'arte v'è il bello immutabile, immortale, e il bello che muta secondo i tempi: il bello mutevole deve essere considerato non meno del bello che non muore da chi voglia rettamente e pienamente giudicare le forze e le prove dell'artista, e misurarne l'influenza nei contemporanei e nei posteri.

Dei tre romanzi in prosa del Boccaccio, uno solo ha qualche grazia presso noi; gli altri due si sogliono condannare come tentativi falliti e opere, almeno in parte, false. Ma tutti tre ebbero grande e lunga fortuna, e forse maggiore quelli che a noi non piacciono. Quale e quanta forza d'ingegno e d' arte ci videro dunque i contemporanei e i primi posteri? quanto della forza e dell'arte, che il Boccaccio vi usò, andò perduto alla nostra con-

siderazione? Senza questo, senza prima trasferire noi stessi alle ragioni artistiche e storiche dell'opera che si studia, per riferir dopo l'opera a noi, al nostro criterio moderno, la critica sarebbe fallace e inutile; questo libro sarebbe inutile come molti altri, e perderebbe anche quell'attraenza che hanno le cose poco note o non abbastanza note.

I. — Il Filocolo.

Giovanni Boccacci (1313-75) alla corte di Napoli.

Quando il Boccaccio, giovane d'intorno i venticinque anni, si innamorò di Maria d'Aquino, il re Roberto d'Angiò pensava a rinnovare Augusto, in sè stesso, a Napoli. Concorrevano alla corte maestri di nuova poesia, romanzatori, dottori di lingua greca e di latina sapienza, maestri d'ogni arte, valenti cavalieri e filosofi; e le dame chiedevano per nuovo diletto spettacoli di tornei e di gladiatori. Amori e corrutela avevano ostentazioni di finezza e gaiezza francese, e la fastosa borghesia cercava le mode di Francia, mentre la nobiltà opponeva meraviglie di lusso orientale alle costumanze paesane. E il sole, che per le vie e i palazzi e le ville suscitava tanti splendori, illuminava da per tutto, in quella terra di paradiso, memorie dell'antica grandezza e avanzi del latino nome. Dalla sua reggia il re Roberto s'affacciava alla storia quale principe del Rinascimento: il popolo, che usciva dal medioevo, s'affacciava alle gioie del Rinascimento nel primo romanzo di Giovanni Boccacci.

Entrato alla Corte con l'amico Niccola Acciaiuoli, il Boccaccio non era nuovo alle Muse, che davanti alla tomba di Virgilio lo avevano dissuaso dal diritto canonico; nè era nuovo alle donne e alle scapate compagnie. Ma debitamente, come si conveniva a poeta, Amore lo colpì la prima volta in chiesa, in San Lorenzo nel dì del Sabato Santo (1338?), e l'accese di colei che doveva elevarlo alle più alte glorie dell'arte.

> Il cuore m' incominciò sì forte a tremare, che quasi quel tremore mi rispondeva per li menomi polsi smisuratamente.

Occasione al primo romanzo del Boccaccio.

Il figlio del mercante fiorentino amava la figlia naturale del re, moglie d'un cortigiano. La bionda Maria, contessa d'Aquino, consolò il poeta pochi dì dopo al monastero di Sant'Arcangelo a Baiano; ove, tra i nobili compagni, discorse con lui di Florio e Biancofiore, e gli disse:

La memoria degli amorosi giovani.... è lasciata solamente ne' favolosi parlari degli ignoranti. Donde io ti priego, per la virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e che a me per l'amorosa forza t'obbligasti, che t'affanni in comporre un picciol libretto...., nel quale il nascimento, l'innamoramento e gli accidenti de' detti due, infine alla fine loro, in termine si contengano.

Fiammetta gli disse così, o press'a poco così; perchè al poeta, anche se narri dell'amor suo, è lecito fingere in qualche cosa, in molto, o magari in tutto.

Fingendo non mentiendo: fu questa per il Boccaccio la via lecita, se non necessaria, a procedere nell'arte.

E a prova del suo amore, e per ornarne le allusioni e i casi, quale argomento più bello che la leggenda in cui Biancofiore e Florio, nati a uno stesso fiorire di maggio e cresciuti fanciulli insieme, s'amavano giovinetti e perseveravano contro ogni avversità di fortuna, sino a conseguire l'ultima felicità? La leggenda di Florio e di Biancofiore era popolare già nel secolo XII; già memorabile nella poesia provenzale e nella prima poesia italiana. Trascorse in tutte le letterature d'occidente; in Italia al tempo del Boccaccio piaceva udirla ripetere da un *cantare* in ottava rima. Ma il Boccaccio doveva nobilitarla; così voleva Maria. Per piacere a lei e alle donne che desideravano romanzesche vicende, anzi tutto egli accrebbe, nella parte drammatica dell'azione, l'età dell'eroe e dell'eroina, rendendoli non più giovinetti, ma consapevoli e maturi all'amore; poi amplió il semplice argomento leggendario in sette libri, e in questo modo:

Argomento del *Filocolo.*

Quinto Lelio Africano e la moglie Giulia Topazia, entrambi di nobile gente romana, avevan fatto voto di recarsi a San Giacomo di Campostella se dal Santo ricevessero la grazia d'un figliolo lungamente desiderato. Come fu manifesta la gravidanza della donna, certi ormai della grazia, i nobili coniugi viaggiarono con gran famiglia alla volta del Santo. Ma i soldati del re Felice di Spagna assalirono la straniera compagnia, e nel conflitto Quinto Lelio rimase morto. Dispiacque al re che il demonio avesse in tal modo incitati i suoi contro il devoto pellegrinaggio, e però accolse amorevolmente in Siviglia la vedova illustre e la recò seco a Marmorina, ove la regina era anch'essa incinta. Le gestanti si sgravarono a un tempo, l'una d'un maschio, l'altra d'una femmina. Ma nel parto morì la vedova di Quinto Lelio. Ed essendo la stagione dei fiori, il regale infante ebbe nome Florio, e la povera orfanella, Biancofiore.

Fin d'allora era destino che si amerebbero un giorno.

Furono allevati insieme; crebbero insieme; insieme impararono a leggere nel *santo libro di Ovidio.* Venere ne approfittò e mandò ad essi, ancora fanciulli, Amore con le sembianze del re Felice.

Poichè spogliato s'ebbe le lievi penne e pervenuto al dimandato luogo, *Amore*, vestitosi la falsa forma, entrò sotto i reali tetti, passando con lento passo nella secreta camera ove egli Florio e Biancofiore trovò soletti puerilmente giocare insieme. Essi si levarono verso lui, siccome far solevano, ed egli imprima presso Florio, il si recò nel santo seno, e porgendogli amorosi baci, segretamente gli accese nel cuore un nuovo disio, il quale Florio poi riguardando nei lucenti occhi di Biancofiore, con diletto il vi fermò.

Presto il vero re Felice ebbe avviso che i ragazzi non avean più voglia di studi e giochi, e scopri che s'amavano. Per separarli mandò il figlio a Montorio, a scuola di filosofia. Ma a Montorio invece che filosofare Florio pativa d'amore; viveva lontano dalla sua Biancofiore. Divenne necessario privarlo di lei per sempre. E fu ordinato un inganno per cui Biancofiore apparisse aver lei attossicato un pavone della mensa del re, e così fosse condannata al fuoco.

Che tradimento! Ecco l'innocente donzella al rogo. Ed ecco a liberarla Florio; il quale ha avuto notizia del pericolo da un anello magico, che gli donò l'amata. Non perciò finiscono i guai; non basta il valore di Florio. Il re vende schiava Biancofiore, fa crederla morta; e un sogno rivela a Florio che ella è schiava. Succedon quindi le ricerche dell'amante: le fatiche d'amore, giacchè *filocolo* dovrebbe significare *amator di fatica* (lib. IV). Filocolo cammina e cammina: passa per Certaldo, ove ode che uno scrittore dal nome pieno di grazia celebrerà un dì il suo lungo pellegrinaggio: sosta a Napoli, ove Fiammetta e sue compagne e compagni della corte del re Roberto l'ammettono alle loro gentili « questioni »: perviene ad Alessandria d'Egitto. Ivi è Biancofiore, che con cento altre damigelle è stata venduta all'Ammiraglio del sultano di Babilonia.

Un arabo la vigila in una torre altissima, *e tanto che quasi par che i nuvoli tocchi;* una torre, al di fuori, *di bianchissimi marmi e rossi e neri e d'altri diversi colori tutta,* e, dentro, *per molte finestre luce; le quali divise da colonnelli, non di marmo ma d'oro tutti, si possono vedere:* al sommo ha un *molto dilettevole giardino,* con in mezzo un *arbore* che lascia cadere un fiore sul capo della donna, che s'immerga

nella fonte sottoposta, se ella è vergine; se no, l'*acqua si turba e'l fior non cade.*

Filocolo arriva lassù, a Biancofiore, entro una cesta di rose. Chi può dire la beatitudine dell'amante che coglie nel sonno la vergine amata? Con sacro rito si congiungono Biancofiore e Florio; ma il custode li sorprende e li danna al rogo, legati insieme. Accade ora il miracolo d'un altro anello a difenderli dalle fiamme; interviene l'aiuto di Venere e di Marte e de' compagni di Florio a liberarli. Di meglio avviene: il signore d'Alessandria scopre che Florio è suo nipote; e si fanno nozze e feste; e gli sposi tornano in Italia, dove, a Roma, un santo uomo li converte al cristianesimo.

Florio fatto cristiano s'*appacifica* col padre, e in Ispagna battezza quei popoli. Finchè morto il re Felice, egli ne ha la corona e *lungamente vive con la reina Biancofiore.*

Fonti ed elementi compositivi del *Filocolo.*

Per guida e sostegno a tale ampliamento il Boccaccio tenne forse la stessa redazione che, derivando forse da un poema franco veneto, cantava in ottava rima l'ingenua leggenda. Alla quale, per non pochi riscontri con invenzioni e modi propri dei romanzi greci, si cercò anche una remota origine greca o bizantina!

Certo i romanzi della bassa letteratura greca, di cui si riparlerà più avanti, furon ben noti nel medioevo; da Giamblico (*Le cose babilonesi*) e da Senofonte Efesio (*Gli amori di Anzia e di Abrocome*) ad Eliodoro (*Le cose etiopiche*), e da Achille Tazio (*Gli amori di Leucippe e di Clitofonte*) ad Eumazio (*Gli amori di Ismine e di Ismenio*) e alle *Pastorali* di Longo Sofista. Che al suo tempo queste eran letture frequenti e comuni di donne e di oziosi, il Boccaccio ce l'attesta; e le spregiò come favole inverosimili nelle ultime opere, dopo che nelle prime egli se n'era valso non poco. Con i romanzi greci la favola leggendaria di Florio ebbe comuni giardini meravigliosi, pietre preziose e di meravigliosa virtù, accuse di avvelenamenti e condanne della eroina, prove di castità, dipinti inspiratori di tutta la storia; ma nel *Filocolo* si avverte qualche somiglianza anche più notevole: per esempio, la costanza e la nobilitazione di Biancofiore e Florio, che li rende consimili a Teagene e Cariclea nel romanzo di Eliodoro. E in generale, gli artifici dell'azione per mezzo di parentele improvvisamente scoperte e la raffinatezza del sentimento e dei concetti mostrano

evidente una rispondenza del *Filocolo* alle favole greche. La stessa disinvoltura degli anacronismi del *Filocolo* non ha riscontro nella indeterminatezza storica che fu solita in quei romanzi?

L'elemento classico.

Il Boccaccio tuttavia voleva ben più che estendere l'azione e abbellire di meraviglie le fatiche di Florio! Per onore della Fiammetta e per prova del suo ingegno, del suo studio e della sua arte egli, innamorato della letteratura classica non meno che di Maria, giovine fervido e non ancora abbastanza esperto all'arte, volle dare al romanzo la veste più adorna che per lui si poteva; e fu una vestizione classica. A tali apparenze non s'atteggiava la moda cortigiana? A questo non tendeva lo spirito del tempo? Non era Ovidio che invitava gli amanti al piacere? Tracce di mitologia e di classicismo non sono forse nelle stesse e più antiche redazioni straniere della leggenda di Florio? Che meraviglia dunque se il Boccaccio attinse, come a fonti copiose, a Virgilio e ad Ovidio? Virgilio e Stazio gli consigliarono per il *Filocolo* un panneggiamento e un andamento quasi epico, e l'intervento degli dei all'azione umana per divergerne il corso: Ovidio gli suggerì fin metamorfosi! All'uso della mitologia aveva consentito sempre il medioevo: il Boccaccio fece più che estenderlo. Ora a noi è insopportabile, per esempio, Giulia Topazia madre di Biancofiore in quel suo erudito lamento sul corpo del marito morto in battaglia. Ebbene, se ciò al tempo del Boccaccio non fosse parso non solo opportuno, ma bello e piacevole, come avrebbe potuto il più popolare dei compilatori di romanzi popolari far morire d'amore la sua Galerana, nei *Reali di Francia,* piangendo dinanzi la figura d'Apolline in questo modo?:

> O padre Apollino, a voi rendo l'anima mia dalla falsa Venusse abbandonata, percossa dalla infernale Furia. Omè! misera me, avvolta nel tristo ammanto degli abbandonati amanti in compagnia dell'abbandonata Adriana e della scacciata Medea! O misere Isifile, o ingannata Enone, o cortese Didona, ricevete la misera compagna che a voi viene....!

Insistiamo su questo punto, che importa più di molte altre osservazioni critiche alla nostra storia: le rimembranze classiche, per noi seccantissime e pesantissime e falsissime che gravan nel *Filocolo,* dovettero rispondere al desiderio e al piacere del tempo, alla vita e all'arte sincera del tempo: se no, non ne troveremmo altrettante nei *Reali di Francia,* e i *Reali* non sarebbero stati popolari come furono, e in uno stesso

codice magliabechiano non vedremmo insieme, oggi, come opere egualmente conosciute e lette, *Il Labirinto d'amore, L'Amorosa Visione* e il *Libro delle Storie di Fioravante,* che è parte dei *Reali di Francia.* Adagio dunque a condannare il Boccaccio quale un misero retore, per l'abuso del classicismo nel suo primo romanzo! Ma — seconda accusa che gli muovono; secondo difetto — al classicismo pagano è stranamente mescolato, nel *Filocolo*, l'elemento cristiano. E non si nega che a noi riesca inconciliabile con l'elemento pagano l'elemento cristiano che dà motivo, particolarità secondarie e fine al *Filocolo.* I coniugi Quinto Lelio e Giulia Topazia che fan voto a San Iacopo di Gallizia; Giunone che esorta il papa contro gli Svevi; Biancofiore e Florio che importano, convertiti, il cristianesimo in patria, ci urtano quasi per un intollerabile disaccordo. Nemmeno gli esempi di Dante e del Petrarca basteranno a scusare il Boccaccio, perchè il Boccaccio — si dice — non seppe accordare paganesimo e cristianesimo così intimamente e vivamente come fecero i suoi maestri. E sia! Ma anche il secondo difetto del *Filocolo* non parve grave ai contemporanei quanto pare a noi; anzi convenendo pur con questo difetto alla nutrizione spirituale dei tempi, il *Filocolo* attese ed ebbe, al di là dei contemporanei, un maggior consenso nell'avvenire.

Paganesimo o cristianesimo.

Non si creda poi che sotto la mora della mitologia e del classicismo perissero, come alcuno affermò, gli elementi cavallereschi che erano naturali alla leggenda primitiva. Florio resta un cavaliere il quale sa *provar per forza d'arme* che la sua Biancofiore è innocente; Biancofiore sta ancor bene in atto di porgere un velo a chi nel torneo sia valente per lei; e il meraviglioso romanzesco nel *Filocolo* ha forse maggior uso che nei poemetti della leggenda: anelli di stupenda virtù; mura di marmo; pavimenti e colonne d'oro, e cieli di stanze tutti a rubini; e il carbonchio luminoso nella torre dell'ammiraglio; e l'albero *che non perde nè fiori nè fronde*, con la fonte turbata a ricever donna non più pulcella. Per di più, lo spirito cavalleresco, affinato alla corte di Napoli, avviva quelle pagine del romanzo che a noi danno miglior senso di realtà: Florio che s'appresta a torneare in tutte regole, o che giuoca partite a scacchi, è il cortigiano uso ad ogni « gentile adoperare »; è quello stesso Caleone che accompagna Fiammetta ai sollazzi di Posilipo e di Baia; di Mirteto o di Pozzuoli.

L'elemento cavalleresco.

La realtà riceve lume e calore nel *Filocolo* particolarmente

Corte d'amore o realtà.

da una « corte d'amore ». Le tredici « questioni d'amore » prestaron alla materia del romanzo l'elemento storico, estraneo alla leggenda; nel quale i lettori ebbero curiosità di personaggi e casi contemporanei, e per cui il Boccaccio ebbe forse una prima idea e tentazione di *Decamerone.*

Colà nel *prato bellissimo molto, d'erbe e di fiori pieno e di dolce soavità d'odori, intorno al quale bellissimi e giovani arboscelli erano assai, con frondi verdi e polite, dalle quali il luogo era difeso dai raggi del gran pianeta, e nel mezzo una piccola fontana chiara e bella,* le gentili donne disputarono di amore buono, di timidezza o ardire in amore e di incerti gradi di passione o di felicità. Ma Caleone, il « plebeo già nobilitato nell'amore e nell'arte », sorrise con esse quando discorsero se più desiderabile l'amore delle nubili o delle vedove, o se fosse meglio anteporre o posporre al godimento d'una giovane amata, l'obbligo inevitabile di sofferire contatti d'una brutta vecchia. Si, anche nel primo romanzo del Boccaccio la realtà riusci ad abbassare e a interrompere quell' alta intenzione d'arte, che a noi pare falsa; e non solo nelle « questioni » il vero fece forza all'artista: gia molto di vero traspare dal velato episodio di Idalagos, il quale narrando della sua nascita e raccontando vicende d'amore allude al Boccaccio stesso e segni di vera vita, che non si scorsero all'infuori delle « questioni », ha lo stesso re Felice, pensoso e dolente allo scoperto amore del figliolo, e Florio ingelosito, e Biancofiore dove è più amorosa. La realtà cruda prevale nelle volgari invettive del custode di Biancofiore.

Composizione del *Filocolo.*

Ma dato schiarimento e atta ragione a tutti gli elementi compositivi del *Filocolo*, che sono così diversi: cavalleria e paganesimo; cristianesismo e mitologia; realtà storica o di costumi e favolose immaginazioni, non si può non osservare e misurare quale edifizio compose con essi il Boccaccio. E qui siam tutti d'accordo: la costruzione è massiccia; nelle connessioni e nell'adattamento materiale l'opera è ancor malsicura.

Contemporanei e posteri, o illusi per ingenuità, o distratti dall'ammirazione di certi particolari essenziali o formali, non se ne avvidero o perdonarono; ma come non se ne avvide la superiore intelligenza dell' autore? Ci sono ripetizioni di fatti e riprese inutili dell'azione; inverosimiglianze, contraddizioni, dimenticanze, e quella strana geografia che confonde i luoghi tradizionali alla leggenda con la topografia giusta, e fa la Spagna

contigua all'Italia, dandole per capitale Marmorina (Verona). Altri errori si passano in un artista giovane e nuovo: quali l'aver perdute impronte di verità sentimentale che erano nella leggenda di Biancofiore e l'aver tolto fin un personaggio che le accresceva gentilezza: non si comprende come il Boccaccio si lasciasse sfuggire tutto ciò che s'è detto se non si adduce per ciò qualche ragione diversa dall'inesperienza e dalla giovinezza. L'addusse, una buona ragione, Bonaventura Zumbini, pensando che i molti racconti eterogenei e i troppi episodi introdotti nella favola principale del *Filocolo* fossero composti a volta a volta, non per diletto di lettura continua, ma di lettura o recitazione interrotta e successiva: fossero « come una serie di racconti da essere letti caldi caldi, secondo che venivano scritti, a giovani dame ». Così quei difetti trovano attenuazione; e si comprendono anche certe stranezze di linguaggio, che l'esagerato decoro classico doveva magnificare per chi le udisse recitare a voce alta; si comprendono non meno strane scorrezioni e negligenze di stile.

Infine il *Filocolo*, con quegli episodi e racconti particolari che più piacciono a noi, dimostrò non meno giustamente allo stesso critico la nativa attitudine del Boccaccio al componimento più breve, alla novella: « Sotto le sue mani si forma continuamente l'episodio: l'episodio nelle sue opere è quasi sempre come un figlio che si distacchi dalla famiglia . . . ».

È giusto. Ma non in questo sta per noi la maggior importanza storica e critica del primo romanzo del Boccaccio. Riferendoci alla storia del romanzo in generale, l'importanza del *Filocolo* è proprio nella massiccia e promiscua composizione della sua materia e della sua forma; nell'insieme, e non negli episodi o nelle questioni d'amore. Il perchè si vedrà meglio tra poco.

In che modo il Boccaccio cominciò a innovare.

Prima si avverta che fino allora nella letteratura narrativa medioevale l'ideale cavalleresco aveva pervaso anche la materia classica investendo e vestendo gli eroi antichi cavallerescamente, come abbiam visto nei racconti del « ciclo dell'antichità ». Il Boccaccio nel *Filocolo* fece il contrario: volse ad apparenze classiche e a impressioni d'antica poesia una leggenda nata o divenuta feudale cavalleresca; e la volse (si noti bene anche questo) a narrazione in prosa. Par poco: è una semplice inversione, eppure fu nel fatto e nella storia dell'arte il primo indizio di un grande ingegno innovatore.

II. — L'Ameto.

Al primo passo, per cui un favolello francese e popolare riceveva nutrimento e colori classici e un ingegno baldanzoso e ambizioso di novità mostrava di provvedersi nel passato alle prove d'arte per l'età sua e per l'avvenire, seguiron due trapassi, che nella storia del romanzo lasciarono impronte secolari.

Il Boccaccio, mentre vagheggiava romanzi con fantasia naturalmente romanzesca, aveva amore di nipote nei grandi poeti dell'antichità e amava Dante con amor di figliuolo. Ed ecco come a due altre opere, che fantasia e cuore gli dettarono in forma di romanzi, gli vennero nuovi e più forti motivi da Dante, da Virgilio e da Ovidio. Nell'*Ameto* egli cercò l' « accordo delle forme dantesche con le virgiliane »; nella *Fiammetta* cercò l'accordo della confessione sentimentale dantesca con l'elegia ovidiana: nell'*Ameto* e nella *Fiammetta* è manifesta l'influenza della *Vita Nova*.

Influenza della *Vita Nova* d Virgilio e di Ovidio.

La qual *Vita Nova* potè sembrare a molti un romanzo psicologico; e a molti invece il chiamarla romanzo pare definizione di rettorica bassa o profanazione del grande amore che Dante ebbe per Beatrice e che essi hanno per Dante: ma grazie al Cielo, troppi argomenti esentano da tale questione e dalla necessità di rifar qui la storia dell'operetta di Dante; e sopra tutti questo argomento: che la *Storia del romanzo* non sarà opera così fortunata e celebrata da conquistar lettori che non conoscano almeno di vista la *Vita Nova* e non sappiano perchè fu scritta. Ora, alla nostra storia basta appunto ricordare che nella *Vita Nova* (come nelle biografie de' trovatori provenzali o in altro modello provenzale che Dante avesse) s'intrecciano prose con rime e le prose commentano e legano in racconto le occasioni e i sentimenti d'amore che diedero materia alle rime.

Così il racconto amoroso d'Ameto è in prosa intercalata di terzine; e contiene la lode di Lia come la *Vita Nova* era la « loda » di Beatrice. Ma che diversità e che novità!: Ameto e Lia son un pastore e una ninfa.

Il secondo romanzo del Boccaccio, al pari del *Filocolo*, piace a noi, oggi, in poca parte, e in questa non è la sua maggiore importanza storica. Gli studiosi della nostra letteratura non riferirono i loro studi particolari, anche dei romanzi del Boccaccio, alla storia del romanzo in generale, e l'efficacia suc-

cessiva dei romanzi boccacceschi o non fu vista o non parve considerevole. Son perciò da scusare gli storici del romanzo straniero se si dimenticarono dell' *Ameto*. Ma noi affermiamo subito ch' esso fu il primo romanzo pastorale delle letterature moderne.

Quanto al procedere dell'arte del Boccaccio, *Il ninfale d'Ameto* (1341 o 42) tenne dietro a due poemi: l'uno, la *Teseide*, più complesso, più solenne, più classicheggiante, che all'intenzione del poeta richiamava l'*Eneide* e la *Tebaide;* l'altro, il *Filostrato,* più semplice, più umano, meno erudito, che all'attenzione dei lettori già porgeva imagini e sensi di Decamerone; l'uno e l'altro, poemi nuovi per la nostra letteratura. Dopo la novità poetica venne dunque la novità d'un lungo e complesso componimento bucolico; in quel genere in cui il cantore d'Enea e tanti maestri latini avevano lasciato mirabili esempi. Dante stesso e l'amico Giovanni del Virgilio avevan scritto egloghe in latino; ed egli, il Certaldese, voleva usar l'eloquio volgare di Dante a tutte le antiche prove, per tutte le antiche glorie.

Argomento dell'*Ameto*.

. . . . Chiunque fia per sua virtù colui
Che degnerà al mio bel viso aprire
Gli occhi del core, e ritenermi in lui,
Io gli farò quel diletto sentire
Che più suol esser agli amanti caro
Dopo l'acceso e suo forte disire.

In tal modo canta, alla campagna di Fiesole, la ninfa Lia e può Ameto non seguirla?

Amore vince timidezza e ogni di più dirozza il cacciatore innamorato, dolente o lieto nei diletti di cacce e pastorizia che la ninfa non sdegna. Vien l'inverno a interrompere la dolce consuetudine e Ameto se ne rammarica, come già Dafni per amore della Cloe. Ma poi:

Febo rende alla terra il piacevole vestimento di fiori innumerabili colorato, ... e gli alberi, di graziose fronde e fiori ricoperti, sostengono i lieti uccelli e le occulte caverne rendono a' prati gli animali amorosi, e i campi l'ascosa Cerere fanno palese, e le lodole imitanti l'umane cetere col loro canto gaio cominciano a riprendere il cielo, e tutta la terra dipinta, d'argentali onde rigata si mostra allegra.

È tempo d'amare. Ameto ritrova Lia e l'accompagna a una festa al tempio di Venere, che è tra il Mugnone e l'Arno. Vi convengono fauni e driadi; satiri e naiadi. Nei boschetti ivi intorno sei ninfe s'accompagnano a Lia; un pastore canta lodi

a Venere e due altri gareggiano nel magistero delle gregge. Vantasi Alceste:

Come Titan del seno dell'Aurora
Esce, così con le mie pecorelle
Monti cerco senza far dimora;
E poi ch'io ho lassù condotto quelle,
Le nuove erbette, dalle pietre scelte,
Per caro cibo porgo innanzi ad elle.
Pasconsi quivi timidette e mite,
E servan lor grassezza di tal forma,
Che non curan del lupo le ferite.

Ribatte Achaten:

Io servo nelle mie tutt' altra norma;
Siccome i pastor siculi, da' quali
Esempio prende ogni ben retta torma.
Io non fatico loro a' disuguali
Poggi salire, ma ne' pian copiosi
D'erbe infinite do lor tante e tali,
Che gli uberi di quelle fan sugosi
Di tanto latte, ch'i non posso avere
Vaso sì grande in cui tutto si posi. . . .

Prosegue la pastorale tenzone, mentre Ameto ammira le belle amiche della sua amica. Le quali tutte, raccolte in corona, e fatto Ameto lor capo, narrano ciascuna la sua propria origine e gli amori suoi, conchiudendo il racconto in un inno alla sua propria divinità.

Poscia, al compimento della corona di racconti e inni, appariscono a contesa in cielo sette cigni e sette cicogne, e queste son debellate da quelli, e infine una colonna di fuoco arreca Venere.

Stupefatto resta Ameto alla visione; ma le sette ninfe lo assistono e soccorrono con vari modi, affinchè *ornato, bello e con luce chiara ardente, lieto al santo viso distenda le vaghe luci*. . . . . Essa non è la Venere *che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea, ma quella dalla quale i veri e giusti amori discendono in tra' mortali.*

Ora ad Ameto è concesso di degnamente pregarla. La prega ch'egli possa con *bianca pietra segnare i pochi giorni* di questa vita e che all'anima sua, nel dì della morte, ella mostri *la salita ai luoghi ove già venne.*

Brevemente risponde la Dea, e sparisce; e le ninfe intonano un canto rilevando l'essere loro. Ameto, avendole alla fine ben conosciute, aggiunge un canto alla *Divina luce* che

in Tre persone
Ed una essenza il ciel governa e il mondo
Con giusto amore ed eterna ragione.

Come facilmente si comprende, tra gli elementi che composero l'*Ameto* sormonta l'allegoria. Le sette ninfe e i lor giovani amanti, dei quali esse narrano l'amore, rappresentano le quattro virtù cardinali e le tre teologali e i vizi opposti; ciò che significano anche i nomi di tutti, derivati dal greco con etimologia più o meno sicura. L'allegoria.

Lia, che ama Ameto e all'apparire di Venere lo immerge in una fonte per consegnarlo, mondo, a Fiammetta, è la *Fede* che soccorre l'uomo *Selvaggio* e lo cede alla *Speranza*. Questa a sua volta ama Caleone o il *Disperato*. Mopsa, che all'apparire della dea netta della caligine gli occhi d'Ameto, è la *Sapienza* amante di Afron, il *Dissennato;* Emilia, che ne drizza lo sguardo a Venere, è la *Giustizia* amante di Ibrida o il *Superbo;* Acrimonia, che fortifica lo sguardo del pastore, è la *Fortezza* innamorata di Apaten, l'*Apatico;* Adiona, che l'adorna di drappi, è la *Temperanza* a cui è caro Dioneo o il *Dissoluto;* Agapes, che lo rianima del suo fiato, è la *Carità,* amorosa di Apiros o il *Gelido.*

E le sette divinità, a cui le ninfe inneggiano, sono le lor proprie virtù animatrici; per la Sapienza è Pallade; per la Giustizia è Diana; per la Temperanza è Pomona; per la Fortezza, Bellona; Vesta, per la Speranza. E Lia e Agapes, ossia la Fede e la Carità, hanno le loro divinità direttive in Venere e Cibele. Ma che è Venere se non Amore? E Amore non è Dio? Così Venere è simbolo del Dio cristiano e Cibele divien simbolo della Chiesa.

Chiariti i simboli delle giovani donne, le quali prima piacquero più all'occhio che all'intelletto di Ameto, e dopo più gli piacciono all'intelletto che all'occhio, torna più chiara la moralità principale dell'*Ameto,* dell'uomo plebeo che si trasmuta in nobile e generoso; dell'uomo imperfetto che si eleva a Dio. Ma perchè questo snaturare in veste teologica un idillio pastorale e pagano? Anche qui, in questo adattamento, così strano per noi, del paganesimo al cristianesimo, fu il segno naturale e forse più caratteristico dell'innesto che del classicismo si faceva nella letteratura nuova; o meglio, fu una prova che lo spirito medioevale, ancor risentito dall'antichità, già disponevasi a rinnovarne l'amore in un presentimento d'età nuova. Anche l'*Ameto,* insomma, fu segnacolo di transizione nella storia del tempo e nella storia del Boccaccio. Moralità teologica.

E chi per primo, se non Dante, suggerì al Boccaccio il componimento allegorico?

Le sette virtù, che nella *Divina Commedia* ballano di lato al Carro della Chiesa, sono le stesse ninfe boccaccesche condotte a divozione cristiana e a intendimento religioso in val d'Arno e di Mugnone. E come Dante esaltò a simbolo Beatrice, il Boccaccio esaltava a simbolo la sua donna.

Ma non meno che Dante, Virgilio gli stava in cuore e in mente quando scriveva l'*Ameto*. L'egloga Virgiliana gliene consigliò l'elemento più grato e più duraturo. I colori e i suoni della bucolica latina e le dolcezze di Longo Sofista il Boccaccio cercò con l'arte che già aveva dipinto uno sfondo di così vivo verde alla corte d'amore del *Filocolo;* e per le cacce, le pene e i riposi del suo pastore, come seppe colorir fiori e tracciar acque argentee e offuscar selve e tendere all'aperto graziose ombre di rami!

Immoralità realistica.

Indi il terzo elemento, quello realistico, dei racconti che anche nell'*Ameto* compongono un episodio di novellatrici. Il disaccordo di esso col resto è più aspro per noi che il disaccordo tra l'elemento bucolico e il simbolico, quantunque sappiamo che anche in antico e nel medio evo la finzione bucolica o pastorale servisse a velar casi della vita. Qui però le sette donne che narrano difetti umani sono sette virtù troppo gioconde per quel che dicono e odono; le sette virtù sono sette donne maritate che hanno l'amante e sdegnano il marito vecchio o non amato. L'episodio novellistico del *Filocolo* era un anacronismo; nell'*Ameto* è la discordia dell'immoralità con la moralità alla quale l'opera è volta. Perchè fu consentito questo al Boccaccio? Non è una dissonanza enorme? Eh via! la storia dell'arte non si meraviglia ad anacronismi e a incongruenze. La pittura nelle sue età più belle amò ritrarre intorno la sacra famiglia i signori protettori degli artisti, gli amici degli artisti e gli artisti stessi nei loro costumi e adornamenti, con sfondo di città o palazzi d'Italia. E quante sensuali Maddalene ai piedi del Cristo! quante Vergini Sante ebbero le sembianze delle stesse donne che giacquero a modello di Veneri!

All'amore delle sette virtù potevasi pervenire anche per dubbiose vie; e alla coscienza dell'artista e del tempo suo bastava. Intanto noi, ostinati a prevedere il gran novelliere nelle sue opere giovanili, ci meravigliamo gradevolmente a quel che v'è di realismo nell'*Ameto;* quando invece dovremmo considerare come e perchè l'arte della realtà vi sia ancora così scarsa e trascu-

rata. Le sette donne novellatrici hanno quasi identico aspetto: sono tutte belle a un modo, nei capelli color d'oro coronati di ghirlande; nelle candide guance e nella bocca vermiglia; nella gola candida e negli omeri eguali e nei piccolissimi piedi: non differiscono che i casi delle loro storie, per i quali soltanto gli studiosi videro in esse altrettante donne conosciute dal Boccaccio. In Adiona, per esempio, credettero adombrata una Alianora Gianfigliuzzi, sposa a un Peruzzi. Ahimè!, tanta scoperta non valse ad animare Adiona. La realtà, sì, faceva già forza all'artista, ma ancora la venerazione dei maggiori lo teneva in ceppi; ancora non era giunto il tempo ch'egli si liberasse all'osservazione e alla rappresentazione diretta della vita. E appunto nella sua liberazione appare stupendo lo sforzo di quel grande ingegno!

Originalità del Boccaccio.

Pensate: egli dovè alla fine fare il contrario di quel che aveva fatto Dante. Il suo Dante dalla selva selvaggia arrivò all'Empireo e Beatrice salì transumanata, dalla *Vita Nuova,* in Cielo; il Boccaccio dalle prime allegorie arrivò alla Valletta delle donne e vi condusse Fiammetta a ridere del tutto umana.

Ma prima fu anche necessario che la Ragione traesse il poeta al nobile castello dell'*Amorosa Visione* e al ruscello dell'Amore dilettevole per additargli in Fiammetta, piuttosto che la donna venuta di cielo in terra a miracol mostrare, la donna da amare gioiosamente. E avanti di ridere nel Decamerone fu necessario che la bionda Maria piangesse e perdesse ogni ombra simbolica nella realtà del dolore.

III. — La Fiammetta.

Messer Giovanni, il figlio del mercante fiorentino, salì mai al letto della voluttuosa figlia del re?

L'impudica curiosità storica avrebbe questa volta il puro intento estetico di pregiar anche più un' opera d'arte; ma a certi limiti non giungono, pur troppo, nè i documenti della storia, nè l'infallibilità della critica. Anzi in questo caso quasi tutti gli eruditi e i critici furono di tal buona fede da non distinguere che per l'amore del Boccaccio potè esservi una verità vera e quella verità ch'egli stesso permetteva all'artista di fingere: *Fingendo non mentiendo;* e i più credettero a un amore interamente ricompensato di animo e di sensi.

Ma pur quelli che non credettero alle estreme gioie amorose del Boccaccio non avvertirono che un valido argomento

psicologico per non crederci porgevan loro le *questioni* del *Filocolo*.

Ivi, nel piccolo Decamerone, Maria vanta i pregi della castità; consiglia l'onore che « casta e buona la donna rende all'uomo » e che « è molto da tener caro »; nè consente si discorra di donne adultere. Ebbene, o quando scriveva le *questioni* del *Filocolo* il Boccaccio era già stato consolato dalla Fiammetta di altro che di parole, o questa consolazione attendeva prossima. Nel primo caso l' amante avrebbe apposto all' amata una maschera d'ipocrisia per cui ella riconoscesse nella sua coscienza che meritava biasimo o disprezzo a consolarlo così. È verosimile? È verosimile che proprio lui, il Boccaccio, facesse toccare a Maria un tasto così pericoloso? Peggio poi nel secondo caso. Qual è l'amante così ingenuo che, mentre spera di vincer la resistenza dell' amata, le fa rammentare i pregi della virtù, le impone una parte figurativa e predicativa della castità?

Il dubbio sull'arrendevolezza di Maria d'Aquino per il suo poeta potrebbe esser sostenuto anche dalla cronologia. Sembra infatti che l'*Amorosa Visione* fosse composta nel 1342 quando già il poeta era a Firenze; e nell' *Amorosa Visione* egli si proponeva di

> perseverare nello immaginare la bilà di Fiammetta a ciò che ella avesse a tempo poi di lui pietade.

Dunque non era ancor venuto il tempo ch' ella avesse pietà di lui?

Si potrebbe dire che Maria gli era stata pietosa un tempo, e dopo, no: il poeta scrivendo l'*Amorosa Visione* sperava in nuova pietà. Finchè perduta la speranza e certo d'essere stato abbandonato per un altro, avrebbe scritta la *Fiammetta* appunto per vendicarsi.

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (d'avanti il 1343), la donna narra la storia de' suoi amori con Panfilo e l'abbandono di lui: le parti erano invertite; e quel che Maria aveva fatto patire al Boccaccio abbandonandolo, il Boccaccio voleva lasciar credere d'aver fatto patir lui a Maria Così ripete la tradizione.

Però guardando un po' al modo con cui Panfilo si comporta nel romanzo, la vendetta appare curiosa. Panfilo, che sarebbe il Boccaccio, non vi riceve l'immagine del rubacuori che ha fatto una vittima, non riesce un dongiovanni glorioso: più che amante fatuo e volubile è uomo tra volgare e vile . . .

E il poeta ridotto a far questa bella figura, per ignobile vendetta, avrebbe potuto comporre il *Decamerone* perchè Fiammetta gli arridesse innamorata immortale?

Dispiace insomma non poter accertare che amando Maria il Boccaccio non godè di lei che nel suo solo desiderio e soltanto la imaginò e ritrasse secondo l'arte gli dettava dentro: or pudica, nel *Filocolo;* or scaltra, nel *Filostrato;* or dolorosa, nella *Fiammetta;* ora gioconda, nel *Decamerone.*

Dispiace non poter dimostrare a che mirabile grado di penetrazione arrivò quel sommo ingegno, rivelando tutti i moti e gli affanni d'una passione così intimamente e crudelmente infelice se da lui, in realtà, non fosse stata provata mai.

Elegia che divien romanzo.

Nella *Vita Nova* e nella *Fiammetta* la vita dello spirito acquista coscienza di sè: questa è la somiglianza delle due opere, e in questa somiglianza è la loro maggior importanza storica letteraria. Ma si badi anche perciò a una differenza profonda: l'una, in quel romanticismo dantesco che emanò con un sentimento continuo della morte, volse a materia d'allegoria la confessione dell'adolescente poeta: l'altra, opera dell'età in cui già titubava la fede e i nuovi costumi esperimentavano sensualmente la vita e l'arte, usò le confessioni d'una donna per estrinsecazione artistica e per una passione e una compassione del tutto terrene.

Tale *elegia*, a cui diedero struttura di romanzo una successione di fatti e lo svolgimento prosastico in otto capitoli (con un'apostrofe finale alle donne gentili e innamorate) contiene allusioni non dubbie al ritorno del Boccaccio in patria, e all'amore di lui per Maria d'Aquino, fosse o non fosse mai un felice amore. Dubitando fino che la Fiammetta renda l'imagine di Maria, esagerò uno dei critici più geniali che ammirassero l'arte del Boccaccio: il francese Cochin. Esagerò anche dicendo la *Fiammetta* « uno dei più bei romanzi del mondo »?

Domanda il Cochin:

Quale romanzo.

... « Chi rimarrà freddo ai lamenti della donna abbandonata, consunta dall'amore, dal dolore, dalla gelosia, dai rimorsi? ». Ella, la cui triste avventura fu quella stessa della madre del Boccaccio, « è un'Arianna moderna e cristiana, e la confessione del suo peccato è più della metà del suo dolore »... Ella è « una delle più belle figure di donna disperata che l'arte abbia saputo dipingere ».

Al moderno ammiratore poniamo in riscontro un ammiratore antico ed ignoto: il cinquecentista Gaetano Tizzone di Pofi. Questi presentando alle « bellissime mani et divine anzi che no » di Dorotea Gonzaga, Marchesana di Bitonto, una edizione della *Fiammetta* da lui *rivista*, diceva tutto d'un fiato:

« Se ad alcun gentile ed inamorato spirito cadesse nell'animo di veder l'industriosa arte con la molta dottrina del radissimo messer Giovanni Boccaccio; la forza infinita d'Amore; i modi bellissimi et dolcissimi di parlare; la vera osservanza della utilissima nostra commune lingua; gli argutissimi andamenti in un perfetto amore adoperati; *gli affetti amorosi et non infinti da una donna dimostrati;* uno infelicissimo fine d'amore nato da felicissimo principio fra due amanti accaduto; *un continovo dolore et con pianto amarissimo et con lamento assai degno di compassione*, et in brieve, quanta forza ha sopra i mortali la non pieghevole Fortuna, legga, bene ed attentamente legga, questa rinata Fiammetta ».

L'antico e il recente giudice lodano entrambi l'eloquenza e la sincerità dell'opera, le qualità dei capolavori.

Accuse del De Sanctis

Non così Francesco De Sanctis; guida a sua volta di quanti non ammisero e non ammettono che la forma sia adeguata a questa « storia intima dell'anima umana » e pensano che l'impressione psicologica e naturale, giungendo nello spirito del Boccaccio attraverso « l'erudizione, la storia, la mitologia e la rettorica », « vi fu immediatamente falsificata ». Imitata da Virgilio o da Ovidio — dice il De Sanctis — è la espressione di ogni sentimento di Fiammetta; fin le descrizioni sono di « seconda mano ». È « un romanzo prolisso, noioso; in guisa che a sentire quegli eterni lamenti della Fiammetta, che aspetta Panfilo, siamo tentati di dire: Panfilo torna presto !, che non la sentiamo più ». Ah! la povera abbandonata sembrò temere simili accuse e dileggi di critici, se voleva parlare solo a donne compassionevoli: non a uomini: e nelle donne confidava:

Voi leggendo non troverete favole greche ornate di molte bugie, nè troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti desii, ne le quali, davanti a gli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gli impetuosi sospiri, le dolenti voci et gli tempestosi pensieri, i quali con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi et l'amata bellezza hanno da me tolto.

Il Boccaccio sperò che erudizione o rimembranze letterarie non falsificassero, nell'opera sua, la verità e la pietà, anzi gio-

vassero ad ottenerle un maggiore consentimento; e senza danno del suo cuor sincero pensò poter dare alla dolorosa donna voci delle *Eroidi* ovidiane e del primo libro degli *Amori* pure d'Ovidio, e per lei poter tradurre quasi intera una scena dell'*Ippolito* di Seneca. Errò il grande artista? Alle donne più colte del suo tempo Virgilio e Ovidio non erano insolite letture benchè in povere versioni, e le non dotte lettrici o ascoltatrici dei *Reali di Francia* dovevano pur commuoversi al lamento ovidiano (derivato dalle *Eroidi*) con cui Galerana, morendo d'amore, invocava dalle Furie la ricevessero in compagnia dell'abbandonata Arianna, della scacciata Medea o della misera Isifile. Quali e quante immagini dolorose dell'antichità, poetiche o mitologiche, potevano ricorrere alla mente d'una donna del trecento, orgogliosa della sua passione, per i nobili confronti a cui ella sapesse elevarla? Quelle imagini o parole, consacrate nelle fiere passioni dall'arte, Fiammetta dolente rammentava, doveva rammentare. Per critici pagani o paganeggianti sarebbe dunque falso il lamento di una dolente d'oggidì che invocasse Maria madre di Cristo paragonando alle sette ferite di lei le sue ferite?

Naturalmente se si nega spontaneità alla forma, non si può riconoscere grande spontaneità nemmeno in ciò che l'agita; la falsità dell'espressione offenderà l'intima impressione. Tanto vero che il De Sanctis definì poi la *Fiammetta* opera di « finissima analisi », come a far del Boccaccio un Bourget del secolo XIV! No: « analisi finissima » attesterebbe esercizio di riflessione e di metodo. Il Boccaccio invece, come Dante, intuiva: Il fervore dell'arte e l'amore della vita lo piegarono a osservare in sè stesso, ma con la perspicacia di chi sorprende, non di chi studia, di chi vede e scruta, non di chi scruta per vedere. Così egli desunse espressioni e forme e imagini da Ovidio, da Virgilio e da Stazio, e non imitò. Abbondò, sovrabbondò in ornamenti; ma ne rivestì un'anima. Chi imita non crea. Chi crea eccede, sì, e non di rado, nell'abbellire la sua creazione, ma se in questa scoprite un'anima, l'abito non vi annoierà più.

Le ambagie i ricordi classici di Fiammetta intorno alla Vergogna vi significheranno, non più rettorici e vani, il dibattito della dolorosa fra il pudore e il desiderio; vi significheranno il bisogno di riandare le prime ebbrezze del suo amore, lo stento a confessare le gioie che l'amante ottenne da lei e ch'ella, *benchè del contrario infingentissima, desiava!* E in questo passo

della Vergogna, condannato per uno dei tratti più rettorici e prolissi, ella dice meno di quel che vorrebbe; eppoi..... Eppoi, chi prima del Boccaccio e quanti dopo di lui elevarono la donna colpevole allo spirituale gaudio e all'arcana passione che i sensi soli non possono concedere? Udite: Quando Fiammetta confessa il piacer dei sensi, subito accerta che amando provò e prova qualche cosa di più e diversa:

Certo s'io dicessi che questa fosse la cagione per la quale io l'amassi, io confesserei che ogni volta che ciò nella memoria mi ritornasse, mi darebbe dolore a niuno altro simile; ma in ciò mi sia Dio testimonio, che cotale accidente fu et è cagion menomissima dell'amore che io gli porto.

Motivi passionali

Ciò non è in Ovidio. E allora, nel tempo felice, *ella aveva il mondo per nulla et con la testa le pareva il cielo toccare;* quand'ecco Panfilo fu richiamato dal padre in Firenze. Promise ritornare fra quattro mesi. L'addio; la scena della separazione (libro II); il conto che la povera donna fa dei giorni e delle ore dell'attesa, e per ogni giorno che trascorre il porre da un canto una pietruzza e contare dieci volte al giorno quelle pietruzze; e ricercare, baciare le lettere e i regali d'un tempo, e sognare desta e dormendo l'amante; e i primi dubbi, i sospetti che crescono ogni giorno più, dopo i quattro mesi; le lagrime, la sollecitudine, l'ansietà di sapere *che di lui sia che non viene* (libro III), ah tutto ciò è ben vero! Un giorno certo mercante fiorentino, interrogato da un'altra giovane intorno a Panfilo, dà una nuova: Panfilo ha sposata una bellissima donzella!

Io, mentre che il mercatante queste cose diceva, ancora che con amarissimo dolore l'ascoltassi, fiso nel viso la domandante giovane riguardava, maravigliandomi quale cagione potesse essere che costei inducesse a domandare con così strette particolarità di colui, cui io appena credeva che altra donna il conoscesse che io. E vidi che prima a' suoi orecchi non venne Panfilo aver moglie sposata, che gli occhi bassati, tutta nel viso si tinse e la pronta parola le morì in bocca....

A che villanie la muoverebbe in quel giorno la gelosia! Invece, piange. Si abbandona, per ristoro, a un pensiero: il padre lo avrà costretto a prender moglie, ma egli tornerà a lei. Non torna. Fiammetta ammala. A Baia, dove il marito spera ch'ella guarisca, si rode d'invidia vedendo gli amori altrui; è rimorsa d'aver tradito per uno spergiuro un buono e nobile sposo (IV). Sopra tutto la tormenta l'offesa atroce inflitta alla sua dignità di donna. Per più piacere alla nuova amata, ella pensa, Panfilo

i suoi antichi amori racconterà et me misera farà in molte cose colpevole, le mie bellezze avvilendo et i miei costumi, e quelle cose le quali io pietosemente, da molto amore sospinta, operai, da focosa libidine dirà nate.

Non basta: apprende che la donna che Panfilo ama, non è vera moglie, come già le fu detto; le dicono che è un'amante! Ogni scusa, per lui, cade.

Furiosa, travolta da passione furiosa, Fiammetta tenta di uccidersi ...

Torna a mente, a questo punto, il giudizio di Bonaventura Zumbini, per il *Filocolo:*

« L'arte di condurre in una volta un ampio e lungo ordine di fatti; di far muovere una numerosa compagnia di personaggi coordinando e volgendo tutti i loro atti ad un unico scioglimento, ad un'unica catastrofe; di comporre l'episodio in modo che abbia tanta vita da essere pur bello in sè, ma non tanto da sovrapporsi alla storia principale e privarla di pregio: quest'arte il Boccaccio non l'ebbe ».

È vero; ma la *Fiammetta* dimostrò che il Boccaccio ebbe un'arte ben più difficile: quella di svolgere da un fatto solo e della vita comune (l' abbandono d' un amante) tutta una storia passionale, con tre soli stadi drammatici: la sventura che colpisce; la disperazione che cerca la morte; l'abbattimento del rimorso e della confessione; e con a solo sostegno del racconto quei minimi accidenti della vita comune che sfuggono ai romanzieri di molteplici e complesse avventure.

IV. — Visione e costumi.

Lo scrittore, che, giovane, di frequente rinfrancava con la parola di Dante il viaggio dell'affaticato e faticoso Filocolo *peregrino d'amore,* in età matura prendeva da Dante la forma del sogno e della visione per l'invettiva e la satira. *Le Visioni* di *S. Paolo* e di *Tundalo,* il *Viaggio di S. Brandano,* etc. avevan prestato qualche meschino elemento a Dante: dalla *Commedia* di Dante il Boccaccio, dodici anni dopo l'*Amorosa Visione*, arrivava alla comicità satirica del *Corbaccio.* L'evoluzione del discepolo era compiuta.

Compimento dell'arte narrativa del Boccaccio.

Il *Corbaccio* o *Labirinto d'amore* non è un romanzo; tuttavia dobbiamo rammentarcene perchè vedremo come la « visione », dopo esser discesa dal poema allegorico alla prosa della satira,

tornasse all'allegoria e restasse in prosa nei romanzieri di poi. Quivi, nella satira, lo spettro maritale *scorbacchia* la vedova peccatrice per liberar dal *labirinto d'amore* un innamorato burlato; tocca con « i pregi della colorata facondia e dello stil comico » l'ultimo grado dell'arte realistica; svela, oltre agli schifosi segreti della femmina, le costumanze e la vita famigliare e cittadinesca delle donne fiorentine; dalle mode e dagli artifizi alle ghiottonerie; dalle mattinate e dalle feste alle immorali letture di romanzi franceschi e di canzoni latine; dai capricci e dalle pratiche religiose ai delitti.

Non un romanzo; ma il *Corbaccio* fu il componimento che conchiudeva le prove del Boccaccio in tutte le forme romanzesche, e che dopo il romanzo d'avventura, il romanzo pastorale e il romanzo psicologico, estendeva la rappresentazione del costume al di là della novella.

Quale fu la fortuna di queste divinazioni o predisposizioni di generi nuovi che la nuova letteratura dovè al Boccaccio?

Dalla prima edizione padovana del 1472 sino al 1723 il *Filocolo* ebbe più di venti edizioni, di cui otto nel quattrocento.

Nel 1575 fu tradotto in francese da Adriano Sevin e forse prima da altri (nel 1485). Le *Questioni* furono pubblicate in lingua spagnola a Venezia nel 1553 e in francèse a Parigi nel 1500. Nel 1532 ne compilava una parte in ottave Ludovico Dolce.

L'*Ameto,* pubblicato primamente in Roma nel 1478, a cura di Luca Antonio Fortunato, fu riprodotto molte volte, massimamente nel secolo XVI. La *Fiammetta,* dopo l'edizione padovana del 1472, ebbe altre edizioni nel quattrocento e più di una dozzina nel cinquecento e alcune nei secoli di poi; in spagnolo comparve nel 1497; in inglese nel 1587; in francese nel 1532; in tedesco nel 1844.

Nè al *Corbaccio* mancarono una quarantina di edizioni, e molte traduzioni.

Infine la domanda: di questi quattro componimenti quale ebbe più efficacia evolutiva nella storia del romanzo italiano e straniero?

CAPITOLO TERZO

La tradizione del Boccaccio nel Rinascimento e nell'Età Classica

(dalla fine del sec. XIV a circa il 1565).

La nobilitazione della vita e del romanzo.

I. Pellegrinaggi, visioni, allegorie (influenza del *Filocolo* e dell'*Amorosa Visione*): — *Il Paradiso degli Alberti* (avanti il 1446). — L'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499?) e l'estetica in sogno. — Il più famoso romanzo del cinquecento (1508). — Presepio d'annunziano. — La *Historia di Phileto* (1520-30).

II. Romanzi passionali (influenza della *Fiammetta*): — Eloquenza d'amore e dolore; *De duobus amantibus Lucretia et Euryalo* (1444). — Una conferenza di L. B. Alberti; la *Deifira*. — La *Filena* (1547) — L'amore del Cortigiano.

III. Romanzi pastorali (influenza dell'*Ameto*): — L'*Arcadia* (1502). — Un ingiusto giudizio del Manzoni e un errore dell'erudizione moderna. — Portentosa efficacia del Sannazaro. — Imitazioni. — Un romanzetto mitologico.

IV. Narrazioni eterogenee (influenza dello stile boccaccesco): — L'*Asino d'oro* (1550). — Le *metamorfosi del Virtuoso* (1582). — Il *Brancaleone di Latrobio filosofo* (1610?). — I *Compassionevoli avvenimenti di Erasto* (1542). — *Il Peregrinaggio di tre figlioli del Re di Serendippo* (1557). — Il *Magno Vitei* (1597). — Romanzetti politici. — Primi indizi di trasformazione nel *Cortigiano Disperato* (1592). — Svenimenti.

V. I romanzi greci intermediari al romanzo della Decadenza. — Rifioritura di Eliodoro e di Achille Tazio. — Dafni e Cloe.

L'Italia, legittima erede del mondo antico, diede al medioevo le forme dell'arte, e con l'arte rianimandosi nel mondo antico, essa (ben vide il Carducci) « aprì alle menti un mondo superiore di libertà e di ragione ». Ciò fu e ciò fece l'Umanesimo.

E il Rinascimento (dalla fine del trecento a circa il 1530), condusse la nostra letteratura a divenire una, classica, nazionale, e ad esercitare con tutte le arti sorelle quegli uffici di operosità civile che il destino aveva affidati all' Italia. Infatti quando, perfezionata la propria civiltà, l' Italia cadde (trattato di Castel Cambresi, 1559), da lei tutte le forme artistiche, tutte le forme letterarie avevano già avute le nazioni che uscivano allora composte, forti e coscienti, a usare nel mondo i diritti

della vittoria. Da lei vennero alle altre nazioni le forme della poesia e della prosa; vennero anche i primi saggi di riflessione e indagine del pensiero per un innovamento filosofico e scientifico; vennero anche motivi o mezzi a quei due generi nei quali la Spagna, la Francia e l'Inghilterra sembrarono tosto affrancarsi d'ogni imitazione e insegnamento: il dramma e il romanzo in prosa. Veramente il dramma, come estrinsecazione d'un popolo nella pienezza della sua vita, della sua coscienza e della liberta, l'Italia non aveva potuto averlo; ma ebbe il dramma pastorale, con cui preparò l'avvento dell'opera in musica; e col suo teatro comico e tragico, quale esso fu e quale potè essere, piacque in Francia, in Spagna, in Inghilterra, sicchè allo Shakespeare, al De Vega e al Molière non dispiacque ascoltarne le voci.

Quale fu e quale potè essere il romanzo in prosa? Quale esso fu dopo il Boccaccio, e quale potè essere nel Rinascimento, il nostro romanzo ebbe o no efficacia d'incitamenti e di modi nel romanzo avvenire e di fuori? Ebbe l'efficacia o l'influenza che vedremo, e per merito del Boccaccio.

Intanto osserviamo che l'influsso di Dante fu scarsissimo nel quattrocento, l'età letteraria e politica che va compresa tra il primo affermarsi delle signorie in principati e la prima invasione straniera (1494), e che comprende l' Umanesimo e lo compie. Nè più copioso fu l'influsso di Dante nel cinquecento, l'età che si limita fra il 1494 e il 1565, cioè fino a un anno dopo il Concilio di Trento, e in cui si svolge il Rinascimento e la tetteratura assorge a integrità nazionale e dignità classica.

Assai maggiore, particolarmente nella seconda di queste due età, fu l' influsso del Petrarca, sebbene fosse influenza quasi solo formale.

Influenza del genio del Boccaccio

Grandissima invece restò nel quattrocento e nel cinquecento l' influenza del Boccaccio; « il cui ingegno eclettico, oggettivo, sensuale (ripetiamo ancora dal Carducci), meglio accordavasi al genio del popolo italiano; e la cui opera molteplice . . . fornì al lavoro delle generazioni posteriori tanti esempi e norme ». Fu influenza non interrotta nei due secoli e per tutte le forme che egli adombrò, adottò o perfezionò. Lasciamo della poesia, che non ci compete, ma nella prosa quanto non si dovè al Boccaccio?

Prima di tutto egli definì il tipo di stile alla prosa classica; la quale a noi oggi non piace più, e tuttavia per secoli sembrò, in Italia e fuori, viva, vera e bella, e sebbene così varia e

ricca nei grandi prosatori cinquecentisti, attestò sempre, nella struttura e nel suono, l'antica paternità. Poi il Boccaccio forni la novella, che a sua volta produsse la commedia, anche dei migliori, del Machiavelli stesso. Poi egli diede, in ogni varietà di modi, il romanzo.

Ma, a proposito di questo, si sa che, in confronto ai novellieri, i romanzieri nel secolo XV e nel XVI furono pochi, e subito si chiede:

Perchè scarseggiò il romanzo nel quattro e cinquecento.

Come avviene che l'arte del Boccaccio tramandò tanta fecondità nella novellistica e non nel romanzo? Forse perchè il Boccaccio fu più grande artista nel *Decamerone?* O forse anche perchè la novella era il genere narrativo che meglio corrispondeva alle condizioni dei tempi, ai costumi e all'indole nostra?

La rappresentazione della vita reale non era e non sarebbe dunque concorde all'indole nostra se non fatta in narrazione sintetica, breve? — Ci siamo! Tante domande tendono a una sola: all'ingegno italiano è forse negato il romanzo?

L'indole e l'arte stessa del Boccaccio (per tacere di Dante) e la gran massa e fortuna della letteratura novellistica, dimostrano appunto come al componimento narrativo italiano, d'indole italiana, si confaccia meglio l'azione rapida e il fatto comico o tragico narrato o rappresentato senza calcarci su o rimestarlo con gravità e minuzie d'osservazione.

La *Fiammetta* stessa non contiene diagnosi volontaria, ma passione intuita; non analisi prolissa, ma elegia prolungata e svolta in una successione rapida di vicende passionali. Se non che bisogna distinguere: prolissità non è lunghezza; azioni e passioni si possono svolgere con rappresentazione sintetica anche in componimenti lunghi e complessi. Infatti, i romanzi medioevali furono popolari in Italia; e sappiamo se piacquero i romanzi del Boccaccio; e vedremo che pazzie per amor di romanzi gli italiani fecero dal cinquecento sino al giorno d'oggi! Conviene dunque ammettere che a impedire lo sviluppo del romanzo in prosa durante il Rinascimento intervenissero altre cause, e diverse dalle due le quali si sogliono addurre: cioè, la superiore ammirazione ed energia del *Decamerone,* e la maggiore convenienza della novella all'indole nostra.

Ebbene, prima di cercare tutte le cause del male, cerchiamo di comprendere la natura del male. Quando una pianta stenta a svilupparsi, bisogna prima studiare in essa i caratteri dell'infermità; e dopo indagarne le cause in cielo o in terra.

E il difetto comune a tutti i romanzi del Rinascimento e dell'Età Classica, che conservarono più o meno la tradizione del Boccaccio, si scopre senza fatica.

Tutti questi romanzi non ritraggono direttamente la vita, o la ritraggono in un certo modo che a noi pare artificioso anche quando non possiamo dirlo assolutamente falso. Si badi: non è l'artificio imitativo dei novellieri boccacceschi, che adattavano alla maniera del Boccaccio fatti e personaggi contemporanei.

No: è un artificio che oltrepassa i limiti dell'imitazione o dell'ammirazione scolastica e servile; è un artificio che rivela subito il proposito, o lo sproposito, di superare di gran lunga l'arte del maestro.

Si vede insomma che i romanzieri d'allora consideravano il romanzo come un genere assai superiore alla novella; superiore quindi alla vita comune; superiore alla nuda e cruda realtà, e si vede che cercavano nobilitarne la materia in tutti i modi possibili e impossibili!

Attingendo alla vita vera, ne elevavano lo spettacolo ai loro propri occhi, e narrando vicende proprie, simulavano, dissimulavano, trasferivano l'azione a luoghi immaginari, la velavano di allegoria, di simboli e stranezze. Fino nelle sensualità esageravano l'espressione verbale e cercavano rendere ammirando l'atto sconcio.

Si comprende da ciò che necessariamente furono caduche opere le quali avevano congenite il vizio dell'imitazione e, per di più, falsavano il vero con intenzione artistica e malanno volontario; nè è strano che ai nostri giorni quasi tutte sembrino opere di menti, più che erronee, piccole o a dirittura folli.

Ma cosa non meno strana ci sembra che di alcune fossero autori uomini di assai ingegno, e che al loro tempo quasi tutte piacessero. Alcune furono ristampate molte volte e tradotte in più lingue; alcune furono famose in Italia e fuori!

Cause di traviamento artistico.

Ecco il fenomeno che ci dimostra quel che cerchiamo: che le cause di tale traviamento dal senso della realtà, dal buon gusto, dal buon senso, dovevan essere nella vita stessa di quelle età lontane.

Quei romanzi infatti rispecchiarono le esagerazioni dell'Umanesimo e le aberrazioni del Rinascimento.

L'Umanesimo recò gran benefizi alla civiltà, ma anche travolse in superstizione la religione dell'antichità e delle antiche forme.

Di queste furono appassionati uomini di gran senno. Quelli che ebbero meno giudizio, e che non seppero frenarsi, farneticarono per idolatria o per moda. La donna, felice d'imporre al rispetto virile la propria individualità, discorse in latino: il sacerdote battezzò cristiani con nomi latini e greci e adottò per il culto forme e nomi pagani. E sormontava nella società del quattrocento una borghesia che, fatta aristocratica dall' oro, guardava invidiosa alle signorie; e nella seconda metà del secolo i costumi cittadineschi rifulsero di magnificienza.

Disdegno della introspezione e della realtà intima.

Allora la rivelazione della vita intima, della passione più umanamente vera, sembrava volgare e la volgarità offendeva. Cosicchè nel contrasto fra la letteratura dotta e la popolare, questa da prima soggiacque: quando insorse, dovè contemperarsi a quella con le eleganze del Medici e del Poliziano, finchè trionfò, ma nobilitata nell'arte del cinquecento.

E tutto il Rinascimento fu arte; cioè nobilitazione della vita: l'amore divenne convenzione spirituale; petrarchesca, la lirica; le cortigiane emularono Aspasia; uomini potenti e malvagi furono maestri di raffinatezza e cortesia; i novellieri sensuali scrissero della ideal bellezza delle donne; gli artisti più grandi scorsero il reale nei sogni dell'idealizzazione artistica, e i pensatori più grandi all'ideale sottomisero fin la storia. Ora si dica:

Cercando dilettare in una vita già così artificiosa in sè stessa, in una società che tendeva a idealizzare sè stessa, che cosa potevano far quegli antichi romanzieri?

Fecero, ma in senso opposto, come i nostri romanzieri naturalisti: questi resero la vita anche più brutta di quanto è, e spesso di una bruttezza inverosimile: quelli, per nobilitarla, la decorarono sino a perderne il vero e profondo contenuto. E si servirono al loro fine della prosa, che è lo strumento meno idoneo a volare, meno idoneo a decorare poeticamente; e falsarono forma e sostanza.

Per contro, l'opera letteraria che più naturalmente e più convenientemente « riproducesse la vita esterna, estetica e morale d'allora » doveva essere il poema: il poema era lo specchio in cui la vita d'allora scorgeva « apparenze straordinarie, mobili, instabili, abbaglianti, ma senza fisionomia, affacciarsi, intrecciarsi, inseguirsi, sparire, rapide, improvvise, inconsulte »; e il romanzo da leggere per chi aveva a mente il *Cortegiano* del Castiglione, il romanzo per la regina delle conversazioni nei palazzi ducali, e per le donne dappertutto dove fossero tentazioni di lusso e

miracoli di arte e pompe spettacolose e desolazioni grandi; il romanzo perfetto per quella società doveva essere, e fu, l'*Orlando Furioso.*

Dopo ciò si conchiude che quello dei tre romanzi del Boccaccio che per noi è il più umano, il più spirituale, quello che per noi è moderno — la *Fiammetta* — fu il modello che meno sedusse all'imitazione i romanzieri del Rinascimento. Meglio all'idealità loro, come romanzo d'avventura, fantastico, cavalleresco insieme e classico, rispondeva il *Filocolo;* se non che anche meglio del *Filocolo* vi corrispose il poema cavalleresco. L'energia vitale, la forza riproduttiva dell'arte bocaccesca nel romanzo in prosa, rimase al terzo: all'*Ameto;* che era il racconto nobilitato nella forma dalla mescolanza di prosa e di poesia, e nobilitato nel contenuto naturale e umano dal velo allegorico, dai colori bucolici e dagli accenti pastorali.

Non si crederebbe, eppure il solo *Ameto* ebbe virtù fecondatrice e seme generoso per vitali innesti in terra italica e in terra straniera. Per fortuna generò esso un' opera che nella storia del romanzo europeo ebbe un' influenza quale nessun romanzo ebbe mai più.

Ma il seme originale era buono; era seme latino, passato nel Boccaccio dall' avo Virgilio.

I. — Pellegrinaggi, allegorie e visioni.

Già alla fine del secolo XIV non pochi degli spiriti che il Petrarca e il Boccaccio avevano infervorati nell' amore dell' antichità, cercavano superare i loro maestri abbandonando i maestri stessi quali autori di opere in volgare, e contrastando alla tradizione della nuova letteratura volgare e di Dante, il quale aveva avuto nel Boccaccio l'interprete più aperto, più nobile e più fedele. Ma nella tradizione della letteratura italiana o volgare resistevano altre menti, sebbene innamorate anche queste delle glorie latine e greche. Così vennero componendosi due scuole che in Firenze dovevano assumere estensione e importanza di parti contrarie: Omero e Virgilio contro Dante, il Petrarca e il Boccaccio; il latino e il greco contro il volgare; il paganesimo contro San Tommaso; l'antica scienza contro le sette arti liberali; e il principato — che prima vagheggiarono gli eruditi e che presto attuarono i Medici — il principato contro la libertà comunale e repubblicana.

Contese letterarie.

Nè tardò il giorno in cui le due scuole gareggiarono fra loro a invettive critiche, con a duci uomini illustri. Allora parve che la via di mezzo, cara agli uomini temperati e cortesi, fosse smarrita dai più.

Della preparazione dottrinale a tali contese ci restò curiosa testimonianza in un componimento che, non avendo nome proprio, dal suo illustratore Wesselofsky fu chiamato romanzo col titolo di *Paradiso degli Alberti*.

Ne fu autore Giovanni Gherardi da Prato, soprannominato l'Acquettino; notaio, avvocato e un po' anche architetto; morto avanti il 1446.

G. Gherardi, n. 1360? o '67?

Egli tenne fede alle « tre corone fiorentine »: a Dante, di cui fu espositore a Firenze, al Petrarca e al Boccaccio, e li imitò come potè. Spronandolo *ardentissima voglia* di *esaltare con ogni possa l'idioma materno,* agli anni provetti rannodò le sue memorie dell'età verde ad avvenimenti del 1389, e compose una narrazione che cominciava con un pellegrinaggio immaginario alle *cose longeve,* riposava dall'antichità faticosa nelle memorie della religione e della patria, e transitando cristianamente per i santuari toscani, terminava nella realtà dei ritrovi e dei colloqui umanisti d'una celebre villa fiorentina.

Peregrinazione erudita.

Piacevolissimi zeffiri; allegorie morali; Dante; Fazio degli Uberti; il Boccaccio fin del *De genealogiis*, e particolarmente del *Filocolo* imitato nello stile di tutto il componimento, spinsero il naviglio di messer Giovanni in Corsica, Sardegna, Sicilia, e in Creta a scaricarvi erudizione e ad a caricare in Cipro, in un teatro adorno di marmi e di *preziosi lapilli* e delle sacre figure di Venere e Cupido, l'essenza d'Amore e consigli d'amor vero e di virtù (lib. I). Ma dopo, quando egli rimpatriò, oh come eran fredde le chiese della *sincera, vera e santa religione* e come tetri i conventi pur del Casentino, della Vernia e di Valle Ombrosa!

Fuori, il sole risplendeva nel ridente paesaggio. Quanto più delle cattoliche visite dovè piacere al dotto notaio e severo poeta cavalcar, nel ritorno, con la compagnia *molto gioconda* del conte Carlo da Poppi! Come fu bello udir raccontare, a Campaldino, della fondazione di Prato, e di Melissa figlia d'Ulisse, e di leggiadre ninfe e dee e principi gloriosi, e di metamorfosi diaboliche, in quei ritrovi di *gentilissimi costumi*, con feste *che mai ridire nè rappresentare si potria!* Come bello udire a veglia, in Poppi, sagge dissertazioni intorno a re e a leggi! (lib. II e III).

Crebbe per via il drappello di gentiluomini; fiorentini non solo, ma padovani, parmensi, napolitani; tutti uomini *divini*.

A Firenze, invitati con animo liberale e nobili parole da Antonio degli Aliberti, vennero alla villa del Paradiso, fuori le mura.

Diletta-zione del-l'umane-simo.

Era il 1389, felicissimo anno. Delizioso il palazzo degli Aliberti. Ivi *con molta giocondità nel giardino delli abeti apresso alla fonte ne giro*...: tra gli altri, Coluccio Salutati già cancelliere della Repubblica, Luigi Marsili teologo e oratore, Francesco Landini musico, Marsilio di Santa Sofia medico, e poeti, politici ed ecclesiastici....

. . . . Apparecchiato si era da sedere, con molti ricchi pancali, e ivi appresso ritto uno dirizzatoio, in sul quale erano molti vasi d'ariento con altri pieni di preziosissimo vino e di varie e preziose confezioni: eravi ancora molti frutti soavi e peschi, ciriege, poponi, ottimi e rugiadosi fichi.

Allietavan la radunata gentili donne e donzelle; e dopo il mangiare, al rezzo, si rideva alle facezie di un piacevole cittadino detto Biagio di Ser Nello, o s'ascoltavano le ballatette che alcune fanciulle cantavano al suono di ser Francesco; nè mancarono novelle di personaggi boccacceschi. Ma quest'altro piccolo *Decamerone* fu ben diverso da quello di Fiammetta nel *Filocolo!* Alle novelle si avvicendarono questioni gravi di quei *celestiali* uomini: come a risolvere se più ami i figlioli il padre o la madre, o a dimostrare la generazione dell'uomo, o a definire le potenze dell'anima, e l'arte e l'ingegno dei bruti. Fin di economia, discorsero!: intorno *le spezie dello esercizio della pecunia.*

Dunque nel *Paradiso degli Alberti* (che rimase incompiuto al quinto libro) insiste già l'Umanesimo. E non solo nella contenenza, ma anche nella forma, in cui latinismi come *oppido, olorosa, melissa, esundare, esorare,* etc., dan sentore quattrocentesco.

Perchè alcuni degli illustri che argomentarono nei colloqui uditi in giovinezza da ser Giovanni, sapevano già pensare in latino; e quando il notaio da Prato interrompeva l'opera sua, eran molti coloro che andavan ricercando i fiori di Apuleio e degli scrittori dell'ultima latinità per farsi una preziosa raccolta di linguaggio raro.

A Bologna un grammatico insegnava a coniar vocaboli peregrini; a foggiare nella lingua di Cicerone una stupefacente e fatua fraseologia. Che cosa allora divenisse il volgare, s'im-

magini: diveniva spesso inversione di latino, gravosa, *pedisequa*. Verso il 1467 era compiuta un'opera, essa pure d'innegabile derivazione boccaccesca, nella quale l'italiano e il latino, commisti anche di greco, procedevano, per esempio, così: (si descrive una visione di donne punite perchè furono crudeli verso gli amanti)

Vidi disordinariamente venire due dolente e sciagurate fanciulle, indi et quindi, et spesso cespitante — summa provocatione di pietate —, ad uno ignitato vehiculo angariate et cum cathene candente. . . . illaqueate, le quale duramente stringiente le tenere et bianchissime et plumee carne perustolavano. Et decapillate, nude, cum le brace al dorso revincte, miserabilmente piangevano, le mandibule stridente; et sopra le infocate cathene le liquante lachryme frissavano; incessantemente stimolate da uno infiammabondo et senza istima furibondo et implacabile fanciullo. . . .

Il monaco Colonna 1433-1527.

Chi così scriveva era un pazzo? Era il monaco domenicano Francesco Colonna maestro di teologia; mente eclettica nell'età delirante, quando i savi, come i filosofi Pomponio Leti, il Panormita e il Pontano, amoreggiavano in viva e deliziosa lingua latina, e il Poliziano scriveva con ugual leggiadria il greco e l'italiano; quando l'insano grammatico Beroaldo faceva a Bologna il fabbro di vocaboli stupefacenti. Ma il Colonna vezzeggiando con diminutivi *bellatuli* e *dulciculi* e declamando con gerundivi *paventabondi, turbabondi* e magari *evomabondi*, non ambiva soltanto d'assommare e informare in cotesto stile tutte le gioie filologiche del suo tempo. Studiava anch' egli la rispondenza della forma alla materia e, per quanto eclettico, trovava non men strano della forma il contenuto dell'opera.

Questa, dal nome *Hypnerotomachia* (*battaglia d'amore in sogno*) ebbe materia così misteriosa e così variamente arcana che fu miracolo se alla lor volta e davvero non impazzirono tutti gli eruditi che vi sudaron su: architetti, matematici, filosofi, archeologi, alchimisti e dilettanti di misteri gogliardici, blasonici e massonici!

Naturalmente l'*Hypnerotomachia Poliphili* fu più ammirata all'estero che in Italia, dove, al dire del Tiraboschi, vi trovaron racchiuso tutto lo scibile solo « alcuni che tanto più ammirano i libri quanto meno gl'intendono »: in Francia la ristamparono più volte dal 1546 al 1883; la tradussero tre volte; la giudicarono chi un « livre profond et charmant », chi opera d'un « prodigieux génie »; la studiarono criticamente eruditi quali Claudio Popelin e Carlo Ephrussi; e ai meriti che anche dotti italiani attribuirono al Colonna per disegni archi-

tettonici e camei e corniole da lui illustrati, e problemi geometrici da lui risolti, accrebbe importanza il Fiorillo, che in Germania valutò il Colonna come architetto.

Meglio d'ogni altro, ultimamente, Domenico Gnoli indagò la ragione filosofica dell'opera, scorgendovi non a torto piuttosto un poema che un romanzo.

Il romanzo del monaco.

Ecco: il romanzo, ossia un'azione con limiti e rapporti di realtà, si svolge piuttosto nel secondo libro dell'*Hypnerotomachia*.

Quivi Lucrezia Lelio (che realmente visse) consacra la sua verginità a Diana durante la peste del 1462 a Treviso, e sfugge all'innamorato Polifilo. La sorprende egli, dopo la vestizione, nel tempio, ma fuggendolo ancora, la vergine è rapita da un turbine che la trae a veder le pene delle donne crudeli in amore. Pentita a tal vista Lucrezia, con baci e con lagrime restituisce l'anima all'amante — il quale tramorti mentre essa fu rapita dal turbine — ed essa è cacciata dal tempio. Ma della colpa o del castigo la ricompensa Venere. Come a dire: che la ragazza Lucrezia Lelia ruppe i voti claustrali per amore del Colonna e se ne fuggì con lui.

Vera o no questa realtà d'amore, che i costumi d'allora e di poi rendevan non solo verosimile ma frequente, la storia reale diè motivo al peregrinaggio che l'anima di Polifilo compiè ella pure durante il tramortimento, nel primo libro, e per cui egli vide meravigliose cose.

Il poema.

Allegorie e simboli spaventano noi nel tener dietro, anche per le più ardite scorciatoie, a Polifilo. Il quale dapprima si trova in una pianura fiorita e deserta (giovinezza?), eppoi in una selva (i vizi?); beve a un fiumicello non meno simbolico: ode un canto; si desta e si riaddormenta. Passa ad un'altra campagna, e scampa a un lupo famelico; e scorge un immenso edifizio (l'antichità) a cui mette una porta magnifica (la letteratura).

Entra in una piramide, ma vi è impedito da un drago (il pregiudizio) e trattenuto da altre contemplazioni e faccende, finchè cinque ninfe (i cinque sensi) lo invitano al bagno. Indi una fontana; un palazzo tutt'oro, lapislazzuli, smeraldi, zaffiri, giacinti, e tre ninfe che lo conducono alla regina Eleuterillide (libero arbitrio). Banchetto e danze; giardini di vetro e di seta.

Di là due ninfe (Ragione e Talento), passando per un labirinto (la vita), scortano Polifilo a tre porte, per una delle quali giunge a un obelisco a tre facce (La Trinità).... Oh se il viaggio è lungo e difficile! Ma bisogna che l'amata Polia, ossia

Lucrezia, ossia la Verità, velata e svelata, tragga l'amante a un tempio (della Natura) e che Amore rechi l'amata e l'amante, entro la sua navicella, all'isola di Venere. Quivi al tempio, Polifilo lacera col dardo d'Amore la mistica cortina, e innanzi a Venere ignuda Amore accende Polifilo e Polia di santo e imperituro fuoco, e la Diva Madre li asperge dell'onda salsa....

Polifilo epicureo.

A questo premeva arrivare, perchè si comprenda che nella peregrinazione di Polifilo (*amante di Polia*), Venere è la forza generatrice dell'universo e Cupido è l'amore che serpe per le ime vene dell'universo, e che Polia (qualunque significato ed etimologia abbia il nome) è la Verità, guida alla Voluttà filosofica. Per tal modo il Colonna, come poi fece anche il poeta Fregoso Fileremo nella *Cerva Bianca*, congiungeva rimembranze del *Roman de la Rose,* del *Fiore* e dell'*Intelligenza* alla dottrina platonica del doppio amore; combinava l'umanesimo con la filosofia di Epicuro. Ed era monaco e maestro di teologia. Ma l'aveva forse inspirato Lorenzo Valla, che componendo nel 1431 l'epicureo dialogo *De Voluptate,* immaginava fosse tenuto alla corte pontificia!

Per parte sua Polifilo materiò la concezione filosofica e pagana con la dilettazione che il Rinascimento veniva traendo dall'amore di tutte le arti (*Polia* non potrebbe significare *molte cose,* da πολλά?), con il diletto e con l'abuso delle linee e dei colori; con la ideazione e concentrazione lussuriosa delle figure e dei simboli.

Nè forse a torto, per questo aspetto, l'*Hypnerotomachia* fu definita « il poema dei sensi sostituito a quello della coscienza », alla *Divina Commedia.*

Ma per la nostra storia più degli eccessi umanistici, a cui il Boccaccio aveva dato uno dei più forti incitamenti iniziali, giova notare l'elevazione e le stranezze del sogno di Polifilo in relazione all'arte boccaccesca e all'arte narrativa che la seguì.

Perchè l'*Hypnerotomachia* ebbe a principale fonte l'*Amorosa Visione* col sogno del Boccaccio al nobile castello dalle due porte simboliche e dalle pareti istoriate, e al pratello e al ruscello dell'Amore. Anche non pochi particolari o arte di particolari Polifilo attinse al *Filocolo;* e per resistente tradizione del Boccaccio, ben più che per piacere all'amata Lucrezia, il monaco Colonna non descrisse il suo sogno in latino. E lo scrisse così, in così mostruosa mistura, non per mera aberrazione dalla sti-

listica boccaccesca, e non solo per eclettismo filologico, e non solo per la mania aristocratica di sottrarre le mirabili cose o *divine presentie* all'*immundo intuito* volgare.

Ragione dell'aberrazione formale.

Ci fu, o almeno ci potè essere, una ragione estetica più profonda che nessuno ha affermata eppure s'intravede, e non è ridevole. Se l'*Hypnerotomachia* è un sogno in cui il frate solitario, con piena voluttà della immaginazione e dei sensi, accumulò le cose antiche e le invenzioni nuove; la filosofia e l'amore; lo studio delle arti e le misteriose penetrazioni della vita, non rispondeva forse al sogno e alla visione imaginifica, una forma di velo promiscuamente tessuto, luminoso per vividi riflessi, adombrante con insolite tinte, ansioso di recondite armonie, confondente e confuso esso stesso in un'animazione arcana?

Adornata con tavole di scuola del Mantegna per la più bella edizione del Rinascimento, l'*Hypnerotomachia* fu stampata da Aldo nel 1499 (con la data di *Trevigi* 1467) e ristampata dai figli d'Aldo nel 1545.

Jacopo Caviceo 1443-1511.

Prima di quest'anno aveva avuto diciassette edizioni *Il libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo: il più fortunato romanzo del cinquecento. Una ventina di edizioni ebbe in Italia in cinquanta anni (la 1.ª, del 1508). Fu tradotto in spagnolo nel 1520 e in Francia fu tradotto e ristampato in italiano almeno quattro volte a diletto della gioventù nel tempo di Francesco I.

Ma se invece del *Peregrino* il Caviceo avesse scritto la storia della sua vita, che bel romanzo avrebbe scritto per noi!

Anche costui non era un artista come Benvenuto Cellini; era un letterato: peggio, era un erudito; e peggio ancora che un monaco, era un prete che voleva proseguire l'arte del Boccaccio autore del *Filocolo* dopo il recente esempio del *Polifilo* e comporre, se non un poema in prosa, un romanzo in forma aristocratica ove i ricordi autobiografici restassero adombrati dai veli e dagl'infingimenti alla moda. Peccato!; sarebbero stati così interessanti i suoi ricordi! Quando studiava diritto canonico il Caviceo si sfogava in zuffe notturne; ordinato sacerdote, sedusse una monaca e trafisse un uomo in litigio. Come fuggì a Verona e a Venezia? Che vide, che apprese, che fece viaggiando a Costantinopoli e nell'Arcipelago? Quali i particolari dell'assassinio che commise a Roma pugnalando un sicario mandatogli dietro da suoi nemici del clero parmense, e in che modo ottenne l'assoluzione dal pontefice?

E in che modo questo prete omicida e seduttore di monache potè passare dal carcere agli uffici diplomatici; dall'esilio al vicariato di Rimini e di Ferrara? Come dal pergamo, ove appariva oratore famoso, scese a combattere soldato a Rovereto nel 1487?

Ma bando alla pettegola e abbietta curiosità dei posteri! Un'ombra comparve a Jacopo Caviceo da Parma per dirgli:

Vivendo informai il corpo di Giovan Boccaccio da Certaldo; hora son fatta cittadina della dotta città di Ferrara per contemplare una non più vista bellezza.

Anzi una *Phenice*! Chi mai? Lucrezia Borgia, *accostumata et bella,* alla quale Jacopo Caviceo dedicava il *Peregrino.*

Le fatiche di Peregrino.

Per piacere a così nobile donna e per attendere ai consigli del Boccaccio, il Peregrino doveva faticare assai e visitare luoghi assai lontani. Infatti capitò anche all'inferno. E ve lo mandò Amore dopo che, al solito, l'ebbe ferito improvvisamente in chiesa, a Ferrara, lasciandolo dubbioso « di qualche secreta fascinatione ».

Così me sentiva il cuore timido e lieto, freddo et caldo, et de tanta qualità dovenivo, da quanto erano li sguardi de la dona, hora vago, hora men pio; et vinto, legato et conclavato mi parse vedere il misero dilacerato Atteone. . .

Veramente, a quel che dice egli stesso narrando la sua storia in prima persona (e questa non era una novità, come si credette), invece che per Atteone fu preso per un omicida, la notte del primo colloquio amoroso con la bella Ginevra, e messo in prigione. Ne uscì innocente; se non che ad altri e non meno gravi pericoli l'avventarono i trasvestimenti e gli strattagemmi con cui cercò avvicinarsi all'amata: per dirne una, l'invenzione di rinchiudersi in un'immagine di Santa Caterina, ad uso del cavallo di Troia! Ma la sua donna simboleggiando la felicità e la virtù insieme, l'obbligò ad adempiere un voto a Santa Caterina *in finibus terrae*, e Peregrino per conquistare un giorno la felicità se non la virtù andò, accompagnato sempre da un amico, il fido Acate, in Soria e ai luoghi santi. Fatto schiavo, venne condotto in Alessandria. Liberato, visitò Creta e sbarcò ad Ancona. Ed appena toccò di nuovo il suolo di Ferrara ebbe notizia che la sua Ginevra voleva monacarsi.

Dov'era essa? Per trovarla che fece l'amante?

Sollecitò tutti gli spiriti in divinatione; si recò da un'*antiqua sacerdotessa* a Firenze; tornò a Costantinopoli a con-

sultare un Greco. Questi lo rimise al consiglio di un monaco in Cipro; e il monaco lo rivolse a Damasco da un romito, il quale con un'orazione lo fece cadere in catalessi. Ah! Eccolo all'inferno: ecco il Caviceo alle rimembranze di Dante, di Virgilio, dell'*Amorosa Visione,* e fin di certe infernali personificazioni di stampo medioevale francese.

Alla palude Stigia e ai Campi Elisi le anime amorose se la passano beatamente in praticelli verdi e in vista di porte adamantine (cuore delle donne); tra colonne di gemme (mediatori d'amore); in vista di un trono vuoto (Amore è potenza immaginaria) etc..

Naturalmente, laggiù agli Elisi il Caviceo vede anche molti amici. Perchè il massiccio romanzo, costruito su gli scarsi fondamenti del suo amor giovanile, doveva non solo confortare negli *amatorî affetti* gl'innamorati e i corrotti, ma nominare e soddisfare e compensare principi e donne illustri; amici valenti e protettori. Così pure, passando dall'inferno a Rimini, per la via dell'India Maggiore, del Cairo e della Grecia, il peregrino deve ascoltar novelle e disquisizioni filosofiche alla corte di Elisabetta Malatesta. Dopo, da Rimini, il destino lo porta a Lisbona e di là in Corsica e finalmente a Ravenna.

E qua finalmente da una conversa del convento, la quale ha nome Rufina, apprende che tra le monache, per far vita con loro, sta una giovane forestiera. Forse l'amata? Sì: è Ginevra! Segue il dialogo tra l'amante e la conversa, che accerta il riconoscimento.

(Della forma dialogica nominativa il Caviceo fece uso come qualche raccontatore popolare — *Bertoldo* — e qualche romanziere del nostro secolo).

Peregrino: — Che forma è la sua? (*della giovane*)
Rufina: — Nè più justa creare natura la poteva.
Per. — La faccia?
Ruf. — Levata, rutilante e non fucata.
Per. — Il colore?
Ruf. — Di gemma orientale.
Per. — Il capillo?
Ruf. — Aureo, longo et crispante.
Per. — Lo ochio?
Ruf. — Lampeggiante.
Per. — La età?
Ruf. — Anni dexenove.
Per. — Il naso?
Ruf. — Purgato et bello
Per. — La bocca?

Ruf. — Mondissima.
Per. — Il dente?
Ruf. — Bianco et nitido.
Per. — La gengia?
Ruf. — Mortificata; non tumida; non sanguinea; non sporca; non concreta a guisa di calcina; non negra; non lorda. . . .

E così via, s'intende per definire nei minimi particolari il tipo ideale della bellezza femminea.

Peregrino dunque trae Ginevra di convento; e celebran le nozze, ella in abito di ninfa ed egli di pastore.

Fonti del Peregrino.

Anche l'*Ameto* prestava qualche cosa a perfezionare l'enorme macchina! E oltre al *Filocolo* (nelle fatiche e nelle novelle); oltre al Polifilo (nella lunga resistenza della vergine; nella visione e nei disegni architettonici); oltre all'umanesimo (nelle questioni spirituali e filosofiche) avevano dato materia al *Peregrino* romanzi greci (nelle vicende marittime e terrestri del pellegrinaggio) e la novellistica popolare (nei travestimenti e negli strattagemmi amorosi). Lucrezia Borgia poteva esserne contenta!; contentissima poi della moralità finale. Infatti Ginevra muore di parto dopo aver recitato *una bella orazione in dispregio del mondo.* Tutta quella roba, tutta quella erudizione frodolenta di mitologia, di storia, di oratoria ciceroniana e di badiale rettorica, serviva appunto a uno scopo morale, a un'allegoria: a dimostrare l'*ansietà et procella dell'humana vita;* e come la gioia dell' umanesimo era caduta nelle strette sensuali del monastero di Ravenna e il simbolo femminile era perito nella lubrica volgarità di uno spulzellamento, la Voluttà di Epicuro doveva ben condurre alla moralità cattolica, che la felicità *per tanti travagli, per tanti perigliosi anfratti e diuturnità di tempo acquistata, sì rato passa.*

L'umanesimo era alla fine. Finisce anche l'aberrazione di quel dannato stile, la quale partendo dal *Filocolo* ha avuto il suo culmine nel Polifilo. La prosa classica proseguirà la diritta via del *Decamerone*, finchè altri vizi non la corromperanno; ma quella forma così grottesca per essere aristocratica e singolare, così barocca nell'intarsio di latino infiorato e di vocaboli e modi provinciali e dialettali, cederà alle beffe dell'Aretino e alla parodia di Merlin Cocai.

Tanto vero che dopo le prime edizioni il *Libro del Peregrino* fu accomodato a più piana e meno insana lezione.

Certi fenomeni, del resto, si riscontrano in età diverse per

cause consimili o identiche, e confrontarne i caratteri morbosi è non solo curioso, ma utile.

Ai nostri giorni il D'Annunzio fu ammirato quale promotore di un novello Rinascimento particolarmente nell'eloquenza.

Ebbene, chi direbbe che corsero quattro secoli fra la prosa del Caviceo e la maniera di prosa che qui si riferisce da certi *Presepi d'annunziani?*

Una pianura da l'immortale diadema sculto nel verde del colle, nel bronzo del monte; cantata ne' secoli da l'irriguo avolo Aterno che, da le fonti al mare, vide crebbe tempio sua stirpe laurata, una pianura da' grappoli di case rustiche intorno a chiesole proteggitrici bianche (stianciano rilievi gremiti sentieri, opre d'uomini e voli di passere); una pianura in mezzo a cui qui giù slanciasi e squassa nelle aperte braccia del cielo; là su imprimesi e requia nella solvente lontananza grigia lo stradone di Chieti.

Ma già fra il 1520 e il 1530 la prosa narrativa prese la via piana in un altro romanzo, che come il *Peregrino* confuse nell'invenzione delle avventure vicende antobiografiche. Forse più del Caviceo l'*Istoria di Phileto Veronese* risente del *Filocolo*, e anche più di questo, dei romanzi greci rimessi in voga dal classicismo per ragioni che presto dovremo esporre.

Avventure di Fileto.

Fileto narra egli stesso le sue avventure come *Peregrino*. Però a differenza del *Peregrino*, del Polifilo e del *Filocolo*, in questo pellegrinaggio le pene e le fatiche sono non scopo, bensì conseguenza alla felicità d'amore.

Vagando nelle colline intorno a Verona e piangendo la morte del fratello, Fileto s'arresta, al solito, in un boschetto, ove s'addormenta, e ha un sogno o visione che lo consola con promessa di felicità. A quel delizioso luogo si accoglie anche la solita lieta brigata; tra le gentildonne della quale è una Eufrosine B. che egli tosto ama riamato, mentre i compagni ragionano, cantano e suonano. Poco di poi l'amante gode dell'amata, al solito, per sorpresa.

Ma se l'amore, che ha fondamento nella castità di Eufrosine, trae Fileto ad ottenerne la mano, l'invidia sospinge un rivale ad azzuffarsi con lui. Nella zuffa rimane morto il provocatore. Indi l'esilio dell'omicida. Due anni l'eroe trascorre in viaggi, accompagnato anche lui da un fido amico; ed è fatto schiavo di corsari e venduto in Tunisia, di dove scampa a Candia e a Cipro patria di Venere. A questa azione generale, a cui son limiti di tempo il 1515 e il 1518, non mancano intrecci di azioni particolari e d'altri personaggi, quali il ratto di un regale fanciullo

e il tentato suicidio di una donzella amante infelice, ed episodi d'arme e d'amori che sembrano novelle.

Finchè tornando la città di Verona al dominio di Venezia (la quale l'aveva perduta per la lega di Cambrai), un'amnistia concede a Fileto di restituirsi in patria e alle braccia della moglie. Fileto fu Lodovico Corfino; l'amata, Lucrezia Bagolino. Quanta realtà di vicende contenne la storia romanzesca di Fileto, non sappiamo. Più importa a noi ch'essa dimostri come s'era venuto attenuando, anche nel romanzo d'avventure, il gusto del latineggiare e dei pedanteschi raffronti eruditi; e come a fatica insistevano suggerimenti di mitologia o dell'Eneide, e illanguidiva la voglia di allegorie e di simboli. Lodovico Corfino m. 1556.

Tuttavia l'*Historia di Phileto Veronese* non potè avere alcuna influenza, perchè rimase inedita fino ai nostri giorni.

II. — Romanzi di passione.

Un'altra prova curiosa che l'umanesimo neppure al culmine del suo corso storico non poteva dimenticare il Boccaccio, si ebbe da un racconto boccaccesco nel contenuto, ma scritto in latino; e lo compose quel segretario di cardinale destinato a diventare, nel 1458, il pontefice Pio II. Può credersi che egli, Enea Silvio Piccolomini, non avesse proprio intenzione d'imitar la *Fiammetta* narrando nel 1444 il vero amore d'una gentildonna senese per il cancelliere di Federico III quando questi fu di passaggio a Siena nel 1432: è però manifesto che nel racconto *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia* sottentrava il ricordo del Boccaccio. Basterebbe a provarlo il nome dell'intermediario d'amore preso dal *Filostrato*. E Fiammetta non meno che le *Eroidi* di Ovidio rammentava il Piccolomini nel rappresentare le doglianze della poco casta Lucrezia, abbandonata da Eurialo (che tosto si consola e prende moglie lungi da lei) e paragonata perciò a Didone o a Laodamia. Si sentono in quel molle e fiorito latino i modi e il tono della Fiammetta dolente. Ma ahimè!, qui non è più la passione sincera; qui scorre davvero la rettorica a sdilinquire in gaudi e doglie; qui si comprende, meglio che per ogni argomento e notizia, come e in che il Piccolomini e i contemporanei ammirassero ancora il romanzo sentimentale del Boccaccio: ne gustavano le « querele »; godevano a confrontarne le voci, le espressioni e le frasi con quelle consacrate dall'arte classica nelle donne abbandonate e tradite; Piccolomini 1405-61.

immaginavano la infelice donna gemente per gelosia, ma non curavano o non afferravano la continuità dei motivi psicologici della sua gelosia. Si pascevano d'apparenze, sempre: si direbbe che l'amore anche più sensuale li inebriasse, più che per altro, per i bei modi di significarne le gioie; per le enumerazioni delle corporali bellezze; per l'estetica.

Ecco perchè un'edizione in volgare della *Storia dei due amanti* (1521) acquistò valore portando figurato nel frontispizio Pio II in attitudine di narrare al collegio dei cardinali che languori incutevano in Eurialo le grazie di Lucrezia, o come ella, affannata dai pericoli dell'amante per venire a lei, gli cadesse quasi morta in braccio e tosto il bel viso *di un languido pallore si tingesse,* e l'amante l'invocasse indarno:

> Oh vita mia, mia dolcezza, mia delizia, unica speranza mia, e mia vera quiete! Me, me infelicissimo se ti perdo!

A noi tale illustrazione sembrerebbe una satira feroce della corruzione ecclesiastica; ma l'editore, non badando se il Piccolomini pontefice ripudiasse l'opera giovanile, affermava con quella vignetta l'importanza dell'opera d'arte. Per la stessa ragione il volgarizzatore della *Storia dei due amanti*, Alessandro Bracci, non ne aveva mutato la lussuria formale e patetica, nè aveva cercato d'afforzarvi il senso della realtà, quantunque credesse bene mutarne in lieto il triste fine e continuarne *tutto il processo piacevole e iocondo.* La *Fiammetta* insomma resisteva ancora, contro la stessa popolarità del *Decamerone*, quale opera di superiore eloquenza.

L'eloquenza è senza dubbio una bella cosa: ma penetrare in un'anima, sinceramente sentirne la passione ed esprimerla, è tanto difficile che la degenerazione passionale di Fiammetta doveva necessariamente decadere dall'anemia all'idropisia.

Filosofia d'amore

Durante il Rinascimento i ricercatori dell'amore nella natura sua, negli effetti e nelle cause, dal Bembo e dall'Equicola al Betussi e all'Aspasia Tullia d'Aragona, filosofavano e sofisticavano; ostentavano con le discussioni platoniche l'ingegno, non il cuore; l'erudizione e lo stile, non le lagrime. Indagando le attinenze dell'amore col cielo, ne smarrivano le attinenze con la terra, e quei dialoghi, ch'eran per ciò la forma preferita, svanivano, dopo le conversazioni aristocratiche o letterarie, in una fredda idealità.

Non era l'analisi che convenisse alla passione umana e alla

narrazione e rappresentazione di essa; non era la psicologia intuitiva, profonda e non palese, che potesse soddisfare lettori, se ce ne fossero stati, desiderosi di commozioni e fatti commoventi, e non di argomenti gelidi. Dunque imaginarsi quel che accadde quando gl'imitatori della *Fiammetta* filosofarono per giunta e fecero anch'essi da nobili spiriti!

Alberti 1404-72.

Solo uno trovò per questa via accenti di verità. Ma fu uno dei più singolari e versatili ingegni della Rinascenza e della nostra razza; fisico, geometra, astronomo, musico, architetto, poeta, artefice di pennello, scalpello, bulino e di getto: Leon Battista Alberti; e non fu, pur troppo, romanziere per narrazione complessa e continuata.

I componimenti che il Camerini definì « romanzetti », l'*Ecatomfila* e la *Deifira*, sono: questa un dialogo, quella un discorso; e l'una e l'altra narrativi soltanto in parte. L'una e l'altra piacquero nel secolo decimosesto, che li tradusse in varie lingue e riprodusse molte volte.

La prima, l' *Ecatomfila*, è una conferenza, come diciam oggi, da dire in teatro.

Et hora vedendo parte di voi, figliuole mie dolcissime, sostenersi la fronte con mano et le tempie, parte comprimersi le braccia al petto, parte sospirando aggiungersi le palme al viso, parte qui et quivi per tutto questo theatro havere gli occhi solleciti, come a riconoscere fra la moltitudine quello uno amato, il quale voi aspettate et molto desiderate vedere; qui non posso io non haver pietade di chi così conosco essere in quelle pene nelle quali io un tempo men dotta ad amare languendo venia.

Ecatomfila (*di cento amori*), *mentre che i mimmi et personaggi . . . soprastanno a venir in teatro,* insegna il *perito modo d'amare* adducendo la sua propria esperienza. Narra come, per non saper fare, perdè il primo amante.

O miseria mia, o vita infelicissima, o ingegno mio duro e istranissimo, che io di tanta calamità mia mi fossi cagione, potessi con breve rimedio finirla, e pure ostinata per soprastare al disdegno, me stessa, e chi mi amava, consumassi.

E saviamente conclude per le amorose ascoltatrici:

Niuno incanto, niuna herba, niuna malia più si trova possente a farvi amare, quanto molto amare.

Il secondo componimento, la *Deifira*, ha l'impronta dell'artista originale nella solita apparenza di un dialogo.

Pallimarco è l'amante disperato; Filarco, l'amico consolatore

e consigliero. Non dotto ad amare, Pallimarco ha perduto la sua Deifira: questo l'essenza del racconto o il fatto. Filarco, dotto a trovar ragione d'ogni sentimento e pensiero, riflette sugli errori dell'amico e le perturbazioni amorose; e questa è la novità, che mentre il savio ad ogni ripresa adduce una sentenza o un proverbio, l'infelice ribatta all'amico rivolgendosi all'amata, quasi l'abbia di continuo presente allo spirito, agli occhi. Così i suoi lamenti hanno nuova tenace espressione di dolore vero.

Filarco: — Tristo Pallimarco, quella tua Deifira, quale tanto amava te, non ama ella più quanto solea?

Pallimarco: — Non m'ami più, non, Deifira mia; non m'ami, no . . .

Diffidenza e gelosia gliel'han tolta!

Filarco: — Tu adunque, quante più cose farai per compiacerla, tanto più gli ne dispiaceranno, e più te ne inimicherà.

Pallimarco: — Sarà mai tanta avversità nel nostro amore ch'io possa credere te essere, a me, Deifira mia, inimica? E che vita sarà la mia misera e dolorosa?

Poichè *non dà loco agli altri più facili rimedi* fugga lontano; così l'esorta Filarco. E Pallimarco a sè stesso:

— Tu adunque fuggirai la patria tua? parenti ed amici tuoi? E qual tuo vizio tanto ti priva di così carissime e gratissime cose? Ohimè, amar troppo altrui, più che me stesso, così d'ogni mio male è cagione. . . .

Per tal modo e cagione le querele dell'amante abbandodonato vanno a riposare non più fra i documenti d'amore e fra i documenti romanzeschi, ma fra le « operette morali ».

Le querele di Fiammetta invece tentan proseguire romanzescamente dall'anemica Lucrezia del Piccolomini all'idropica *Filena* (1547).

Nicolò Franco 1505-69.

Uomo perspicace, ma d'altra tempra ed età che l'Alberti, Niccolò Franco non vide nemmeno lui, nell'arte del Boccaccio, più in là della superficie.

Anzi erró peggio che il Piccolomini. A far tacere la maldicenza di Nicolò Franco fu necessario, secondo l'epigramma, « che un laccio alfin stringessegli la gola »; ma a farlo lamentare eloquentemente per novecentocinquantasei pagine in dodici libri d'un romanzo, gli erano bastate le rimembranze del Boccaccio e del Petrarca. E forse salendo alla forca il celebre libellista ricordò come *corona d'eterna lode* quella sua *Filena*, in cui aveva diffuso tanti ohimè a imitazione di Fiammetta e

tanti petrarcheschi sospiri! Nè gli sarebbe stato necessario avere ad ispiratrice di tant'opera una donna vera e veramente amata. Che c'importa sapere ch'egli amò una Maria Loredano se confessò egli stesso che il gran fuoco del suo amore era già estinto quando scriveva la *Filena?* Ebbe un bel parafrasare nell'introduzione di essa l'introduzione della *Fiammetta:*

> Non di fortunevoli casi, nè di incendi, nè di perigli, nè di sanguinosi combattimenti, nè d'ogni altra chimera imaginata per testimone di lunga fede, si vedranno le mie carte fregiate, ma di vere doglie et di veri pianti, et tutti per una tema (anchor ingiusta) avvenute. . . .

Noi lasciamo che egli, col nome di Sannio, abbia più d'una visione, e nella principale si smarrisca in una selva *tra le cui fronde molte fiere stanno nascoste*, e in cui Amore gl'indica la dama bellissima che deve amare; lasciamo che alla fine Amore lo tragga in sogno a un prato *delizioso, ove non si ama donna mortale,* ma *quel vero Dio fattore, per noi uomini, vero uomo:* coteste visioni e finzioni dopo il Boccaccio, il Polifilo, il Sannazaro (come vedremo), il Caviceo, avevano dimostrato già troppo a che si era venuto riducendo la tradizione dantesca e a che moralità erotica romanzesca aveva servito la moralità della *Divina Commedia.*

La falsità della *Filena* dilaga da un'imitazione anche più incontinente e vana.

La gelosia, argomento alle pene di Fiammetta, è il generale argomento anche della *Filena.* (Nel *Filocolo* c'è un Fileno).

Imitazione della *Fiammetta.*

Acuiscono le pene di Fiammetta gli spettacoli cittadini, la vita e gli amori altrui? E per sette anni, a tutte le stagioni, in tutte le feste cittadine e religiose, Sannio troverà da soffrire, dopo che ha rintracciata a un lieto convegno la donna del sogno.

Per le belle donne, quante sono le seduzioni e i pericoli a Venezia durante la festa del Bucinturo in primavera!; o in inverno, assistendo ai giuochi a palle di neve, alle battaglie con i bastoni su per i ponti, ai divertimenti cavallereschi, alle lotte coi tori, alle gare in barca; e d'estate, durante la villeggiatura; e in ogni mese, alle rappresentazioni sacre e alle cerimonie nelle chiese, più dannose queste che i ridotti!

Poi, Fiammetta non è condotta a Baia perchè si riabbia e divaghi? E non per altra ragione che divagarsi Sannio dice di recarsi da Venezia a Casale. Fiammetta apostrofa dolente la

cameretta che contenne tante sue gioie? E Sannio lascia con luttuoso addio la cara cameretta sua. Fiammetta tenta di uccidersi? Sannio si dispone al suicidio...

Ma c'è una differenza. La donna del Boccaccio ha motivo a tanta gelosia da un fatto: l'abbandono di Panfilo, che ella ama, e l'abbandono di Panfilo, dopo tanto amore e tante gioie, umanamente la travolge in disperazione. Questo fatto, che a noi, oggi, sembra essenziale al dramma, nella *Filena* non c'è! Filena non conosce Sannio nemmeno di vista! Perciò ci sembra goffa, ridicola, noiosa, frenetica, insoffribile la disperazione di Sannio, che non riesce a rivelare a Filena il suo amore.

L'errore artistico del Franco, fu quasi più grave di quello che lo condusse alla forca! Ve lo condusse la maldicenza, la quale, meritando tanto castigo, attestava prontezza e acume di mente oltre che di lingua.

Ma come mai cotesto formidabile e degno avversario dell'Aretino potè gloriarsi di un'insulsaggine senza freno?

O non ci fu, in essa, lo smarrimento del tutto cieco d'uno che cercando solo la forma dimenticasse affatto la sostanza? Bastò forse l'eloquenza d'amore o la pedanteria a suscitar l'ammirazione dei contemporanei; tuttavia avrebbe potuto difendere il Franco nientemeno che il Castiglione. Nel *Cortegiano* Baldesar Castiglione aveva insegnato:

Perfetto amore del cortigiano.

Il cortigiano. . . . . tenga cura di non lasciare incorrere la donna amata in errore alcuno, e revochi il desiderio del corpo alla bellezza sola, e quanto più può la contempli in sè stessa semplice e pura.

Ma si fa presto a dire: contentatevi della bellezza pura! Per contentarsene il povero Sannio doveva ricordarsi sempre d'essere *di basso stato* e di non poter abbassare alla sua umiltà una Loredano; non dimenticar mai che è prova *di senno anzichè no* il cercar d'amare donne *di più alto lignaggio.*

E intanto che egli cercava *pascersi* delle *occulte bellezze dell'animo,* e non *del fragile et bello caduco,* doveva anche vedere che altri corteggiavano la sua donna con tutt'altre intenzioni che di non lasciarla incorrere in errore alcuno!

La gelosia non era così verosimile? E non poteva essere grande il martirio di Sannio se non gli era lecito accostare Filena?

Questo dissidio psicologico avrebbe potuto sopperire esso alla mancanza del fatto che a noi sembra essenziale.

Il guaio fu che il dissidio non era vivo e sincero nell'animo

del Franco. Egli fece come i petrarchisti, i quali componevano belle canzoni e bei sonetti per Laure imaginarie; esercitazione rettorica; artifizio; fatuità! Infatti petrarcheggiò egli pure, il romanziere in prosa; e molto.

Nella Filena sono, non rari, di questi concetti:

O Philena, se delle stelle son'altre erranti et altre fisse, come può essere che le tue sono fisse et erranti insieme?

Anche in prosa il petrarchismo apriva la via al secentismo. Quanto all' influenza della *Fiammetta*, ella decadde peggio che nel Franco, se indusse Anton Giulio Besozzi a imitarla in un *lamento amoroso* per una *Vita di Cleopatra*!; e peggio, se un Contarini arrivò a una *Finta Fiammetta* in melodramma!

III. — L'Arcadia.

Alessandro Manzoni disse un giorno a Vittorio Imbriani: — Pare impossibile che un uomo come il Sannazaro, dotto, pieno d'ingegno, abbia potuto scrivere un libro come l'*Arcadia*, che, si può dire, è una sciocceria; non c'è nulla.

Al Manzoni venne a rispondere nel 1888 un paziente storico e critico, dimostrando che, invece che nulla, nell'*Arcadia* c'è troppo: che è « uno zibaldone di versi e di prose, ove il Sannazaro ha messo insieme e ricuciti alla meglio varii frammenti di autori prediletti, simulando, quanto c'e n'era bisogno, affetto e passioni ».

Contro questi giudizi sta la storia, la quale attesta che l'*Arcadia* trasmise germi fecondi alle letterature straniere e fu tra le opere più valide a sostenere la validità dell'arte italiana quando, da poco morto il Sannazaro, l'Italia cadde in servitù. Chi non ha vita non può fecondare. Ma siam sempre lì: anche a menti superiori, anche a menti somme sfugge talora la verità dietro l'ombra dei secoli, se le trattengono i pregiudizi, o se non usano sufficiente osservazione obiettiva.

Jacopo Sannazaro 1458-1530.

Il libro pastorale nominato Arcadio de Jacopo Sanazaro Neapolitano piacque appena, nel 1502, venne alla luce d'una stampa che deformava l'opera dal poeta composta in giovinezza. Poi nel 1504, l'*Arcadia, fornita, emendatissima,* e già diffusa manoscritta, ebbe due ristampe; e d'allora in poi il romanzo, così temperato e corretto dall'arte virile *senza dero-*

gare all'opera dell'adolescenza, fu riprodotto in tante edizioni « da rendere disperata l'impresa di noverarle tutte ».

Lo commentarono gli storici e i filologi; eccitò sempre piu il gusto della poesia bucolica, per cui altri poeti dopo il Boccaccio e prima del Sannazaro s'eran provati a egloghe anche volgari, e per cui i poeti più celebri del quattrocento avevan composti poemi rusticali. E l'*Arcadia* fu imitata da tanti nelle sole egloghe, che se non disperata, è inutile l'impresa di nominarli tutti: dal celeberrimo Serafino Aquilano o da poco noti *gentiluomini napolitani,* a Bernardo Castiglione, Antonio Minturno, Torquato Tasso.

Ammirò e studiò l'*Arcadia* Ludovico Ariosto; per essa il Bembo accostò il Sannazaro a Virgilio, e alla fine del secolo XVII l'Accademia dell'Arcadia tenne a dovere rinnovellar ogni anno la memoria del Sannazaro; da essa, si badi, trassero origine le favole pastorali che fiorirono oltre il secolo XVI, e più la imitarono quelle del Tansillo e del Regio cinquecentisti, del Canale secentista e del Campolongo settecentista: le favole che, come si sa, dieron materia ed esistenza al dramma musicale, gloria nostra nel mondo.

Questo per la diretta influenza dell'*Arcadia* in Italia. Ma questo è nulla!

Essa passò in Spagna, Francia, Inghilterra.

Fortuna dell'*Arcadia.*

Potrà dirsi che la ventura dell'*Arcadia* in Spagna ebbe aiuto da circostanze esterne; cioè dal fatto che il poeta Juan Boscan catalano tradusse il *Cortegiano* del Castiglione, ove l'*Arcadia* è lodata, e dal fatto che un altro poeta spagnolo, Garcilaso de la Vega, venne più volte in Italia e a Napoli scrisse egloghe sannazariane. Ma la imitò anche un poeta come il Cervantes, nella *Galatea.* E nel 1542 uscì in luce la *Diana Enamorada* di Jorge Montemayor, che rinnovò per sè la fortuna dell'*Amadigi* e affollò la Spagna e il Portogallo di pastori e pastorelli arcadici educati alla disciplina sannazariana. Tradotta in spagnolo nel 1547 e così ristampata nel 1578, l'*Arcadia* era stata tradotta prima in Francia (1544), ove nel 1565 apparve imitata da Remy Bellau nella *Bergerie,* e, del 1584, dal Ronsard.

In Inghilterra l'imitarono Edmondo Spenser *(Stepherd's Kalendar)* e Filippo Sidney *(Arcadia);* delle quali opere, la prima fu pubblicata nel 1579 e l'altra nel 1590; quasi un secolo dopo la nascita del *Libro pastorale nominato Arcadio!*

Ed è ancor poco: nel secolo XVII l'*Arcadia* genererà in

Francia un romanzo di così salda costituzione che bisognerà risalire ad esso per la retta genealogia del romanzo moderno, piaccia o non piaccia il metodo dell'evoluzione delle forme artistiche.

Chi lo crederebbe? Che spirito di conservazione aveva dunque questa « sciocceria? »; che recondita bellezza, non avvertita dai critici, contiene questo « zibaldone »?

Oh, nonostante la sua complessa origine, è un'opera così semplice!

Sincero viene da Napoli in Arcadia a scampo d'amore dolente, e si fa pastore. Ma gli è forse peggiore il nuovo stato, con il desiderio, che gli rimane, della lontana vergine amata e della cara patria.

Per monti e selve cerca e chiama e scorge in ogni luogo quella che ama fin dagli otto anni di sua vita e per la quale fu sul punto di morire; colei che vide il suo soffrire e non ne seppe il perchè, e non fu accorta a comprendere il suo timido amore.

Niuna fiera, nè uccello, nè ramo sento muovere, ch'io non mi giri paventoso per mirare se fosse dessa in queste parti venuta ad intendere la misera vita ch'io sostegno per lei: similmente niun'altra cosa veder vi posso, che prima non mi sia cagione di rimembrarmi con più fervore e sollecitudine di lei: e mi pare che le concave grotte, le fonti, le valli, i monti con tutte le selve la chiamino, e gli altri arbusti risonino sempre il nome di lei.

Delizie d'Arcadia.

Afflitto, Sincero dubita che tra le solitudini d'Arcadia, *non che i giovani nelle nobili città nudriti ma appena . . . le selvatiche bestie possano dimorare.* Invece, è un paese dove i pastori cantano sì dolcemente a toni di letizia e di melanconia! Ergasto, ad esempio, *col viso pallido et magro, con gli rabuffati capelli et gli occhi lividi per lo soverchio piangere* si lamenta d'una pastorella spietata e rigida, mentre Uranio e Montano cantano a gara, volgendo nel caldo meriggio le pasciute pecorelle all'ombra dei faggi.

Montano: Vuoi cantar meco? . . . .
Uranio: Io canterò con pacto
Di risponder ad quel che dir te sento.
Mon. Or qual canterò io, che n'ho ben cento?
Quella del *fier tormento?*
O quella che comincia: *Alma mia bella?*
Dirò quell'altra forse: *Ahi, cruda stella?*
Ur. Deh per mio amor, dì quella
Ch'ad mezzo di l'altr her cantasti in villa.
Mon. « Per pianto la mia carne se distilla,

Come la neve al sole
O come al vento se disfà la nebbia;
Nè so che far mi debbia
Sì m'han costrecto l'alte sue parole »

Ur. « Sì m'han constrecto l'alte sue parole,
Che come cera al fuogo,
O come fuogo in acqua, me disfaccio
All'amoroso laccio:
Sì dolce è l'arder mio, sì dolce è 'l giogo.

Mon. « Sì dolce è l'arder mio, sì dolce è 'l giogo,
Che canto, sono et ballo,
Et cantando et ballando al suon languisco,
E seguo un basilisco:
Così vuol mia ventura over mio fallo!

Ur. « Così vuol mia ventura over mio fallo,
Che vo sempre cogliendo
Di piaggia in piaggia fiori et fresche erbette.
Trezzando ghirlandette;
Et cerco un tigre humiliar piangendo.

Mon. « Phillida mia, più che i ligusti bianca,
Più vermiglia ch'il prato ad mezzo aprile. . . .

Non son tigri e basilischi Fillida, Tirrena o Amarillida e Massimilia; non sono fiere selvagge, ma fanciulle gentili e leggiadre dai biondi capelli. Intrecciano ghirlandette nei prati, dopo le feste al tempio di Pales, o bagnano alle fonti le bianche braccia, mentre i loro amici cantano al suono della zampogna e fanno esercizi a tirar piastrelle; o a trar d'arco o fionda.

Son felici le pecore e le capre che s'inerpicano per gli ardui gioghi. Ivi è felice anche chi muore, e al tumulo dell'illustre pastore Androgeo convengono Fauni e Ninfe ad onorare Apollo. Ivi chi ama si consola nella confidenza degli amici.

Strattagemma amoroso.

Come Sincero narra a Carino la sua storia, Carino narra la sua a Sincero; e gl'insegna un grazioso strattagemma d'amore.

Udite. Nemmeno Carino osava rivelare alla dolce e giuliva compagna delle cacce e dei sollazzi chi fosse colei per la quale intristiva e sospirava. Ed ella voleva saper chiaro il nome di colei. Ebbene: egli le avrebbe dimostrato *dipinta la bellissima et divina imagine* della crudele sconosciuta.

E un giorno essendo insieme a una limpida fonte

. . . da abbondantissime lacrime sovragiunto, non già con la solita voce, ma tremante et summessa, risposi che nella bella fontana la vedrebbe. *Ed ella* . . simplicemente, senza più avante pensare, abassando gli occhi nelle quiete acque, vide sè stessa in quella dipinta.

Però anche in Arcadia ci sono vergini proterve. Si vincono esse con infallibili filtri e malie: di che vi hanno consiglieri esperti quanto a *curar greggi della infecta scabia*.

Tutte queste cose trattengono Sincero nel volontario esilio; e assiste a giochi solenni con i lor premi e vicende e fortune.

Ultimamente, ascoltando Ergasto che commisera in un'egloga i danni della patria e la perdita dell'amata, Sincero ha un sogno: solitudine e sepolture gli significano il regno di Napoli in preda ai conquistatori. Napoli è sirena che piange a uno scoglio; un arancio sterilito gli appare, simbolo della casa di Aragona, o forse della sua villa Margellina.

Il sogno cessa, e una ninfa coperta di un drappo sottilissimo e rilucente, *et in mano un vasel di marmo bianchissimo*, lo scorge a una mirabile grotta.

Le volte eran tutte fatte di scabrose pomici, tra le quali in molti luoghi si vedevano pendere stille di congelato crystallo, et dintorno alle mura per ornamento porta alcune marine conchiglie, e il suolo per terra tutto coverto di una minuta et spessa verdura. . . . Et quivi dentro sovra verdi tappeti trovammo alcune Nynphe..., che con bianchi et sottilissimi cribri, cernivano oro, separandolo dalle minute arene; altre filando il riducevano in moltissimo stame, et quello con rete di diversi colori intessavano in una tela di meraviglioso artificcio. . . .

Ivi la guida gli mostra le scaturigini di tutti i fiumi e *con veloce andare lo riconduce al piacevole et gratioso Sebeto. Dio ti exalti, o Sebeto!*

Ma lo spettacolo è triste. Il venerando Dio del fiume siede tra le ninfe gettate qua e là a terra e in pianti. Tristi i pastori Barcinio e Summentio (il poeta Cariteo e il Summonte, editore dell'*Arcadia*) rinnovano il lutto del pastore Melisco (il Pontano) per la morte di Filli . . .

Così, con visioni e suoni di sciagure e di morte, finisce l'*Arcadia;* con un mesto addio alla *rustica et boscareccia* sampogna, la quale non darà più suono che non pianga *sventure crudelissime*.

Guai a noi però se ci lasciam commuovere dalla soavità del dolore bucolico! Se la critica è apate, è spietata l'erudizione. Questa ammonisce che l'*Arcadia* derivò dall'*Ameto* nella forma di prosa e versi, nell'argomento e in molte parti, e che nel resto del Sannazaro non c'è nulla, nemmeno l'uso degli endecasillabi sdruccioli i quali compongono dodici egloghe. Ad ogni riga, ad ogni parola dell'*Arcadia* fan riscontro Virgilio, Ovidio, Teocrito, Plinio primo descrittore dell'Arcadia, Stazio, Omero, Orazio, Longo Sofista, Claudiano, il Petrarca, il Boccaccio, Mosco, Properzio, il Pontano, Bione, Seneca, Dante, Lattanzio, Catullo, Marziale, Anacreonte, e molti altri; Cicerone, Pausiania e Persio, e molti altri; Silio Italico e Boezio e il Poliziano . . . .

Fonti Arcadiche.

A Michele Scherillo dobbiamo tanti riscontri e raffronti; e davvero lo studio che l'illustre critico fece dell'*Arcadia* è miracolo di dottrina.

Ma l'erudizione più paziente e più cauta può anch' essa lasciarsi andare, nell'amore delle scoperte, a trapassi pericolosi. Da tante dimostrazioni e prove che il Sannazaro usurpò l'altrui e che di suo non fece proprio nulla, vien la conseguenza che fu usurpata anche la fama dell'*Arcadia*, perchè ove manca ogni originalità sopperisce l'artificio, che quasi sempre equivale a falsità; e la falsità non è mai degna di gloria duratura.

E arrivata a questa conclusione, la critica ha contro di sè il fatto storico; ha da spiegare il fenomeno: perchè ebbe sì lunga gloria l'*Arcadia?*

Risponde:

— « Perchè l'*Arcadia* rappresentava la comune tendenza del tempo a quel sentimentalismo composto, che pullula come per reazione nei periodi più agitati dalle armi ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo, in periodi non più agitati dalle armi, e piacque in luoghi dove non era guerra.

— « Perchè riecheggiava variamente le voci degli scrittori di quel mondo classico che tutti agognavano conoscere, in tanto fervore di rinascenza, come la più pura e più invidiata delle nostre glorie ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo il rinascimento, e piacque dove, come in Inghilterra, le voci del rinascimento echeggiaron tardi.

— « Perchè dimostra che la lingua volgare, la nuova lingua predicata con le teorie e l'esempio di Dante, aveva attecchita anche quaggiù sul suolo napoletano, e dava già frutti squisiti ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo che la letteratura fu divenuta, di regionale e federale, nazionale e classica; eppoi la nostra eterna questione della lingua non importava nulla in Spagna, Francia e Inghilterra, dove l'*Arcadia* piacque non meno che a Napoli. Nè troppo più premeva all'estero che lo stile del Sannazaro « sfrondando la prosa del Boccaccio, sembrasse avviare la prosa del cinquecento alla sobrietà disinvolta della prosa moderna ».

Aggiungasi un'altra domanda, inevitabile:

Come potè l'artificiosa *Arcadia* generare a sua volta tanta poesia bucolica?

Rispose ancora il più dotto illustratore dell'opera del San-

nazaro: « Per entro a quei canti di pastore e a quelle feste e a quei rimpianti, gl'Italiani contemporanei gustavano quel non so che sentimentale, quel malinconico e sempre insoddisfatto desiderio di quiete, quel malaticcio fantasma di prati verdi e di ruscelli che poi, più tardi, doveva rendere così popolare e mondiale il nome del Tasso. È quella nota malinconica tutta meridionale... ».

Il perchè della fortuna dell'*Arcadia*.

Oh! E ben più che una nota melanconica, e non è solo una nota meridionale! È ben altro che un fantasma malaticcio! È sentimento o illusione che fu nell'animo umano ben prima che nel secolo XVI, e che ci fu pur dopo, e che v'è ancora, e non solo negl'Italiani, ma in tutto il mondo! Ricercaron quel sentimento o quell'illusione Dante e il Petrarca in Virgilio, come Virgilio l'amò in Teocrito; gl'Italiani del '300 l'ebbero dal Boccaccio come i Latini da Virgilio; gli Spagnoli ne furono grati al Montemayor, come gl'Inglesi al Sidney; i Francesi del seicento l'ebbero nelle immagini del D'Urfè, come i Francesi del settecento l'ammirarono nelle figure del Wattau e del Fragonard!

Universale, di tutti i tempi, eterna è l'illusione di un'Arcadia, perchè la suscita nell'animo la realtà crudele e l'infelicità fatale; perchè la soavità d'un luogo primitivo ove sian dolci anche le lagrime, risponde all'anima umana sedotta quasi a un'arcana nostalgia da un'atavica, segreta, imperitura rimembranza di Paradiso Terrestre!

Ah il Sannazaro « per rappresentare la vita pastorale non ebbe bisogno di star in campagna, e scrivendo dell'Arcadia in campagna avrebbe dovuto far chiudere le finestre per paura che non penetrasse in casa la tentazione di far di testa propria alla barba di Longo Sifista e del Boccaccio »?

Arte del Sannazaro.

Sì: chiudete le finestre! Il poeta vuole altro verde, altra vista, altre donne, altri amori, altre canzoni! Lasciate che accordi al suo cuore e rappresenti alla sua fantasia i suoni e le imagini di Virgilio e Dante, del Petrarca e del Boccaccio: egli non scriverà un ninfale con sentimento realistico della natura, ma comporrà con l'arte fatta sua un'illusione di attraenza meravigliosa e cara!

L'errore critico, sta nel giudicar falsa *l'Arcadia* perchè tutti gli elementi che la compongono non sono originali.

L'inganno dell'erudizione fu nello spezzare e sminuzzare il musaico per accertare la provenienza d'ogni frammento o della *refurtiva*, non avvertendo che così improba fatica avrebbe nei tempi classici conseguito un effetto del tutto opposto a quello oggi atteso e accresciuta anzi l'ammirazione del Sannazaro.

Allora quei che ricordavano ad ogni passo del libro, per essi delizioso, Virgilio e Teocrito e Ovidio, o il Petrarca o il Boccaccio, ammiravano il modo e l'arte con cui il poeta faceva risonare nel dolcissimo volgare le dolcezze di Virgilio e di Ovidio e Teocrito, stupivano alla nuova semplicità che rinfrescava i colori del Petrarca e del Boccaccio.

Fu sincera l'adozione della materia che il poeta fece all'opera sua? fu sincera la venerazione sua dei poeti che imitava, parafrasava, traduceva? Ne compose un tutto con l'intima virtù di quel sentimento che affrattellava il suo spirito allo spirito dei contemporanei, agli spiriti più fantasiosi e malinconici ed alti d'ogni età? È diffusa in tutto il romanzo l'armonia di un'arte uguale? Vi è la finezza di un'arte personale deliziata a rinnovare le bellezze antiche? Vi e unità? Continuità?

Questo avrebbe dovuto negare l'erudizione per dimostrare la falsità del musaico, e questo la critica non può negare! La critica, oggi, con la scusa dell'assimilazione, salva chi rubacchia qua e là, anche in terra straniera e con la speranza di non essere scoperto: non deve dunque condannare il Sannazaro, il quale nel campo che era patrimonio della patria e a tutti aperto e noto a molti, raccolse tutti i fiori per farne la sua vivace ghirlanda; raccolse le vermene per allevare, con arte sua, un mirabile verziere!

Certamente alla fortuna dell'*Arcadia* contribuì (non dimentichiamocene) un'altra ragione: l'allusione alla realtà.

Personaggi travestiti.

Su l'*Ameto* l'*Arcadia* ebbe il vantaggio d'esser meno trascendentale e allegorica; e tuttavia come l'*Ameto,* e come sempre il genere bucolico, ella si prestò a velare le vicende del poeta, della sua vita o della patria. Già nella prima redazione i contemporanei concittadini avevan letto nell'amorosa storia di Sincero il giovanile e non felice amore per cui il poeta s'era ritirato nella villa di Gifuni a cominciarvi il romanzo e avean scorto, nel *Dir fosco* del pastore Caracciolo, accenni alle condizioni politiche d'avanti il 1489. Poscia, nell'opera compiuta, i lettori concittadini vedevano non solo in Sincero il Sannazaro, ma amici di lui negli altri pastori: quali il Cariteo, il Summonte, il Pontano; l'allegoria elegiaca, con cui il romanzo finisce, significava loro la sventura del poeta e degli Aragonesi ch'egli aveva fedelmente serviti con la spada e col consiglio.

E a Napoli correvan copie dell'*Arcadia* postillate con i nomi, che giustamente o no, indicavano i personaggi della vita reale;

e ai lettori lontani di tempo e di luogo non era difficile intendere che allusioni personali o politiche dovevano esservi. Così il Sannazaro, e con lui il Montemayor, sancirono l'uso dei *personages déguisés,* che durerebbe per secoli.

Bisognò infatti che approssimasse la Rivoluzione perchè Luigi XV e la Du Barry temessero d'essere esposti al pubblico negli abiti pastorali del pittore Fragonard; e ci volle la Rivoluzione perchè la realtà nuda e cruda strappasse la maschera ai nobili, ai tiranni e all'arte: e al romanzo.

Ma prima quella vestizione pastorale non fu maschera di falsità; quelle allusioni alla realtà ne afforzarono il sentimento poetico. Sotto quelle ombre e prima di quei triboli e di quelle forre in cui poi s'impigliarono le belle vermene del nostro Rinascimento, scorreva una limpida vena: l'amore del vero nella idealità della vita.

Infine, giacchè l'evoluzione del romanzo procedette principalmente (e si vedrà come) dal romanzo pastorale, sarà curioso vedere come il romanzo pastorale potè evolvere dall'*Arcadia.* Ma ciò non fece la letteratura italiana; la nostra storia non riconosce perciò alcun merito nè all'*Amore innamorato* del Minturno (1559), nè alla *Siracusa* di Paolo Regio (1569), nè alla *Zotica* di Giovan Maria Bernardo (1590), nè alla *Leucadia* di Antonio Broghi (1598), nè a qualsiasi altra imitazione dell'*Arcadia* d'avanti o dopo l'*Astrea* di Onorato D'Urfé. Imitatori inani.

Tanto per esimerci dall'obbligo di un accenno che valga di prova, guardiamo al primo; all'allegorico e mitologico *Amore Innamorato del signor Antonio Minturno* (in cinque parti). L'azione fu in Sicilia a un giardino; con dodici ninfe in compagnia boccaccevole e intente a parlare e a sparlare e a cantare d'Amore quando ancora questi non regnava nel mondo. Invocato per il bene o per il male che potesse arrecare, Amore discese e innamorò di sè la ninfa Eroina, che men ne aveva stima: non solo; nuovo come era in terra, Amore s'innamorò di lei, tra le rose, *dall'arme sue stesse ferito.* Intanto Venere volgeva sossopra il mondo per aver da sette giorni perduto il figliolo; e l'aiutò Mercurio bandendo un premio a chi lo trovasse (la grida è in versi, s'intende); e l'aiutò Vulcano che prestò la sua rete d'invisibil oro con la quale Mercurio prese insieme Eroina e Amore adescandoli con i pomi delle Esperidi. Li lasciò Mercurio poichè Amore ebbe giurato di tornare in cielo. Non si ridicono i lamenti di Eroina e i lamenti di Venere per gelosia

della ninfa. Le ancelle di Venere, Tristezza e Temenza, combatterono intanto con le ancelle d'Amore, Speranza e Allegrezza, le quali avrebbero dovuto consolare l'afflitta amante: contrastarono fra loro Venere e Amore discorrendo nel consiglio degli Dei. Finchè Giove ordinò:

Amor alberghi ora in cielo, ora in terra, et di quella bellezza che più gli diletta si goda, pur che alla sempiterna la mortale non s'anteponga.

Era tutto un impicciolimento e ammollimento mitologico che derivava, sì, dall'*Ameto*, ma preparava l'*Adone*.

IV. — Narrazioni eterogenee.

Nel lungo periodo di cui si è discorso e nell'ultimo periodo dell'età classica non fu possibile ai romanzieri l'osservazione della realtà che non stesse nei limiti dell'aberrante tradizione boccaccesca, vale a dire non fu possibile l'osservazione diretta e precisa della vita intima e del costume famigliare o popolare. Allora che cosa furono mai le altre narrazioni non ligie, nel contenuto, alla tradizione del Boccaccio? O furono traduzioni dei romanzi erotici greci (le quali per l'energia che la passione d'amore conserva all'arte, e anche per le ragioni che saranno addotte nel capitolo seguente, ebbero anch'esse qualche efficacia nell'evoluzione del romanzo) o furono ammodernamenti, accomodamenti di narrazioni antiche e straniere ad intenzioni nuove; adattamenti di favole non originali ad intenzioni morali, didascaliche e politiche: borzacchioni questi senza succo generativo, che valsero tutt'al più a mantenere in uso la forma di racconti in prosa più lunghi e complessi della novella. Alcuni ebbero difesa da notevoli pregi letterari. E si capisce: perdurava con la novella l'influenza dell'arte narrativa e dello stile del Boccaccio.

Agnolo Firenzuola 1493-1543?

Ricordate L'*Asino d'oro* del Firenzuola. Le grazie dell'eloquio salvan la fama a questa libera versione del *Metamorphoseon sive de asino aureo:* opera tra le più ammirate nell'età di mezzo, in tutta Europa, e composta da uno scrittore decadente, africano romanizzato; la quale piacque anche a Sant'Agostino, e tentò alla traduzione il Boiardo e prestò il nome a un poemetto satirico del Machiavelli. Solo per la forma l'*Asino* latino, detto *aureo* per il pregio che gli si attribuiva, parve esser fatto di piombo al confronto con l'asino italiano, così elegante

e forbito; ma lo stilista italiano fu di gran lunga inferiore come romanziere ad Apuleio, lo scrittore latino.

Il Firenzuola mutando liberamente il nome ai luoghi e ai personaggi del romanzo e introducendo cose della sua vita, non giovò alla rappresentazione dei costumi, nè serbò la sincerità e lo spirito dell'argomento originale: anzi nemmeno comprese il fine di Apuleio. Questo da Lucio di Patro, se non da Luciano di Samosata e da favole milesie, desunse favola e materia per dimostrare l'inclinazione sua propria e del tempo suo a quei misteri della magia che si credevan rimedio alle passioni più vili e a quelle superstizioni che poteron ritardare nel mondo romano il trionfo dell'idea cristiana. Il Firenzuola invece, protagonista col nome di Agnolo, trasferì la magia e l'azione della metamorfosi a Bologna e altrove, e piacque ai tanti che nel cinquecento credevano nelle streghe e nelle fattucchiere ma esagerò, confuse, narrò tranquillamente cose troppo inverosimili e spesso con nessuna o poca convenienza di tempo e di luoghi.

L'allegoria morale restò viva soltanto nella favola di Psiche, adombrante le passioni a cui per virtù d'amore va soggetta l'anima umana, finchè purificata dal dolore e dal pentimento non sia degna dell'Amore sublime o divino. Ma mentre questo mito, di origine orientale, in Apuleio è collegato a tutto il racconto, nel Firenzuola (libri IV, V e VI) la favola di Psiche resta come la più bella parte d'una magnifica tela allegorica quasi inconsciamente messa a brani. La favola di Psiche.

Che *l'Asino d'oro* suggerisse il *Gil Blas* al Le Sage credè lo Zanella: il mito di Psiche inspirò Raffaello, forse dalla traduzione del Boiardo, e rivisse nei marmi del Canova e del Teneroni; e di poeti, se ne abbellirono il Fracastoro, il Savioli, il Cassiani e il La Fontaine.

L'*Asino* firenzuolano fu compiuto nel decimo e undecimo libro dal Domenichi, e pubblicato dal Giolito nel 1559.

Solo trentadue anni dopo parve aver sedotto un imitatore quando, nel 1582, usciron le *Metamorfosi del Virtuoso*. Del Virtuoso è narrata (in quattro libri) la trasformazione in serpe per l'incantesimo di un'impudica femmina (la colpa). Egli è travagliato da varie sorta di animali e pericoli e fatiche, e consolato dai piacevoli ragionamenti che ode qua e là tra donne e pastori. Certa freschezza campagnola allieta la materia morale e filosofica del racconto, arrecandovi anche le squisite ottave

e i madrigali e i rispetti e le novelle che forse l'autore aveva uditi da fanciullo nell'aura pura dei suoi colli pistoiesi.

Lorenzo Selva m. 1593.

L'autore del *Virtuoso* fu Lorenzo Selva (padre Marcellino da San Marcello), dottore in teologia laureato a Parigi, frate che seppe rifiutare il cappello cardinalizio e accusar l'ingordigia dei tiranni e il *miserabile fasto spagnuolo.*

Similmente al pio fraticello, il cui romanzo ebbe sei edizioni fino al 1616, un ignoto, forse un Besozzi milanese cinquecentista, lasciò belle impressioni d'arte firenzuolana e boccaccesca nel *Brancaleone di Latrobio filosofo*, *historia piacevole et morale*, che forse il cardinal Federico Borromeo mandò la prima volta alla stampa nel 1610 (Trivulzio). Durante il secolo XVII ebbe cinque altre edizioni. Ma qui l'asino avventuroso non fu e non ritorna uomo e le sue vicende servono a innestare ad uno molti apologhi, al modo del Firenzuola nelle *Veste degli animali* o del Doni nel *Mondo morale* o di antichissimi esempi del genere.

Ma del Firenzuola e del Boccaccio riappare anche meglio l'arte dello stile nei *Compassionevoli Avvenimenti* d'*Erasto* (1.e ediz. 1542), con cui un altro scrittore ignoto rifece il famoso libro dei *Sette Savi* (dall'indiano *Kitub-es Sindibad*) amplificandone e ammodernandone la favola complessiva.

Anonimi.

La storia di Erasto, figlio di Diocleziano imperatore, il quale resiste alla matrigna innamorata e con strano dibattito di novelle è difeso dai sette filosofi, non serve del resto che a ripetere novelle vecchie e a sostituirne qualcuna di nuove. Fu uno dei libri più letti nel cinquecento, e passando ancor gradito per i secoli XVII e XVIII, fu ristampato due volte nel secolo XIX, e raccolse in tutta la sua fortuna una quarantina di edizioni.

Mentre l'*Erasto* era dato dall'autore ignoto come versione dal greco, e non era, certamente favole arabe e persiane svariarono il *Peregrinaggio dei tre figlioli del re di Serendippo* (1a ediz. 1557). Chi ne fu l'autore, che si fingeva *povero peccatore Christoforo Armeno della città di Tauris,* e che con l'aiuto di un amico carissimo avrebbe volta l'opera dal persiano in italiano così garbato e nobile?

Non si sa; ma il *Peregrinaggio* meritò davvero di essere ristampato a Torino nel 1828. Aveva avuto cinque edizioni nel cinquecento e nel seicento, e due nel settecento in Francia per versione d'un cavalier de Mailly, il quale « passoit la meilleure

partie de sa vie à faire de mauvais livres »: cosa che, anche ai nostri giorni, non accade solo ai traduttori di romanzi!

Arrivabene purista e didascalico.

D'aver fatto un buon libro sperò Ludovico Arrivabene col *Magno Vitei* (1597), e imitando tuttavia lo stile del Boccaccio, *il Cicerone della lingua volgare*, si scusò d'aver usato voci e maniere fuori dell'uso del Certaldese. Romanziere a fine didascalico, l'Arrivabene trasportò in Cina cavalieri eroi: cavalieri non appartenenti ai tre soliti cicli della poesia romanzesca, eppure in tutto simili a quelli.

La tradizione vantava la Cina quale paese d'antica civiltà e consentiva all'autore d'insegnarci molte belle cose per via d'un racconto in prosa e cavalleresco. Ma perciò appunto merita il nostro ricordo; chè si vedrà fra poco come per altre ragioni, altri romanzieri, dei quali forse nessuno lesse il *Magno Vitei*, arrivarono alla stessa generazione di cavalieri di origine estranea ai soliti cicli poetici. Quanto alla scienza che imbottisce il romanzo, Dio ce ne liberi! È uno zibaldone di notizie profuse, fra assedi e giostre, intorno a paesi e popoli, a meraviglie naturali, a uomini marini, a manticore con viso e orecchie d'uomo, corpo di leone e coda di scorpione, a mostri d'ogni sorta, a pietre di gran potere, a ciurmerie, a maneggi e beveroni di cavalli, etc.; con più questioni filosofiche. Nè mancano precetti politici.

Politici.

Perchè approssima il giorno in cui anche la politica sta per entrare nel romanzo eroicamente velata! Sin allora si citava la *Ciropedia* di Senofonte quale classico esempio al Machiavelli, che nella *Vita di Castruccio Castracani* aveva elevato il tiranno lucchese a personaggio ideale per informarlo a concetti militari e politici e attribuirgli geste d'altri capitani e signori, come dell'Agatocle ritratto da Diodoro Siculo. Non a diverso fine il conte Giulio Landi narrava la vita di *Cleopatra* (Venezia, 1551), regale esempio di *valore, magnanimità, sapienza, gentilezza*. E figurarsi se per così nobili virtù l'illustre conte Landi non volle dimostrarsi virtuoso prosatore boccaccevole!

L'influenza dello stile boccaccesco resistette ancora ai primi e timidi mutamenti nella materia naturale del romanzo d'amore. Non si allude, ciò dicendo, a quelle *Lettere Amorose* di Alvise Pasqualigo (1569) che hanno l'andamento e lo svolgimento di un romanzo, ma non sono romanzo; s'intende accennare al *Cortigiano Disperato* di Gabriele Pascoli (due ed. 1592; 1608). Qui l'invenzione di moralità, per dissuadere della tentazione e dalle

pene d'amore *(La pazzesca pazzia degli Huomini e Donne di corte Innamorati)* assume a un tempo il fare stilistico boccaccevole e un'aria di strana ingenuità.

G Pascoli sentimentali.

Questa magra pianticella, sfuggita agli zappatori dell'erudizione, venne su per effetto del clima storico con tutti i caratteri del Rinascimento decaduto e della cultura esotica.

Non è più il *pathos* della Fiammetta; non sono più gli affanni della *Deifira* dell'Alberti e del Sannazaro. È una sentimentalità, una mollezza diversa. Chi ha in mente Cardenio, nell'episodio patetico del *Don Chisciotte*, subito gli par di vederlo e di udirlo nel Cortigiano Disperato, che *sembra uomo selvatico, con i crescenti rabbuffati capelli, la barba torta e rigida, i panni sozzi, gli occhi infossati, la pelle nera e ringricciata,* e che si getta entro una selva *a tanto piangere che quivi disperato muoia.* A questo punto è condotto per fallacia di una giovinetta!; nè appena egli narra qualche cosa del suo amore, che *alla dirotta ricominciano abbondantissime et calde lacrime con siffatto impeto a cadergli dagli occhi, che mai si crederebbe un sì copioso humore poter uscir da un corpo umano.*

Un amico capita a udirlo e *quasi sviene insieme* con lui. Con lui castiga la donna fallace, sì che anch'essa, la *crucciosa giovane*, è costretta a *svenire e poco stante a morire.*

Appunto tal mescolanza di artificio formale e di contenuto patetico dimostra a che venne l'arte cortigiana del Rinascimento coltivata al clima spagnolo. In tal modo e sempre più sdilinquirà nella decadenza civile e letteraria la nostra società più corrotta.

Del resto, la mollezza sentimentale in cui immorbidì anche l'arte del Cervantes nei racconti patetici, rinnovava la mollezza del romanzo greco; e la chiusa di cotesta lacrimosa *Pazzesca pazzia*, basta essa sola ad accertare le inspirazioni dei romanzi greci tornati in voga allo scorcio del secolo.

La tomba della cortigiana eroina, molto compianta sebbene fosse stata tanto proterva, vi ebbe l'onore così frequente nelle sepolture di quelle antiche favole: una colonna di finissimo marmo; *ai piè della quale* (*posta nella pubblica piazza*), *fu maestrevolmente inciso . . .*

Ecco almeno una novità: che invece di un'iscrizione alla greca vi fosse inciso un sonetto!

V. — I romanzi greci.

Ogni frutto, dice il proverbio, alla sua stagione.

Si direbbe che ai romanzi greci fu miglior destino rifiorire in Italia nella seconda metà del secolo XVI.

Erano infatti un prodotto di decadenza. Sorsero e germogliarono nell'ultima evoluzione della letteratura greca, al periodo della letteratura alessandrina; e ciò che parve strano ai dotti, confusi talora dalle cose più semplici, fu naturale. Perchè non nacquero prima? Non nacquero prima perchè la narrazione d'amore non poteva allignare ed estendersi in prosa che quando era scaduta ogni altra idealità animatrice d'altri generi. Opporre, come fecero, che nonostante la mollezza e raffinatezza erotica in cotesti romanzi spirò un' idealità che non era di tempi così corrotti, e che quindi sarebbero potuto o dovuto nascere in altra stagione, significa non comprendere come l'arte viva secondo i tempi, ma anche ne presenta le mutazioni; si conformi ai costumi, ma anche agisca contro essi. La vita è armonia e, insieme, contrasto di forze; la vita campa di quel che ha e tende a quel che non ha; e così l'arte. I corrotti retori bizantini scrissero romanzi di amori fedeli.

Si oppone, d'altra parte, che il romanzo greco, o bizantino, o sofistico, ebbe grande fortuna nella letteratura di poi: come mai se fu produzione di letteratura corrotta?

Ma se è corrotta l'età che produce una forma d' arte, non perciò tutti gli elementi di tal forma sono perituri, caduchi, corrotti anch'essi!

La progenitura del romanzo.

Le rettoriche storie d'amore, composte a svago d'ozi lussuriosi dai sofisti, prestarono nutrizione a tutta la letteratura medioevale e a storie di santi come a storie cavalleresche; esse alimentarono non poco la letteratura del Rinascimento: esse vedremo or ora giovare a nuove generazioni e lasciar tracce fin nei romanzi moderni.

Intendiamoci però anche qui. Si dice che l'influenza del romanzo greco arriva al romanzo moderno; e sarebbe più giusto asserire soltanto che il romanzo erotico fu generazione della decadenza greca, e visse e si sviluppò a seconda dei tempi, finchè ai nostri giorni ebbe il primato fra gli altri generi letterari.

Nacque da genitori vecchi o molli; ma alimentato al buon

latte delle tradizioni popolari, crebbe bene, e ebbe padrino Giovanni Boccacci.

E alla seconda metà del '500 una fortuna l'attende; la decadenza della nostra letteratura, che segue contemporaneamente al rigoglio di altre letterature: queste riceveranno da noi il romanzo, lo adotteranno, lo cureranno, lo rivestiranno, l'accarezzeranno, prima, fin troppo; lo rinvigoriranno, dopo; lo alimenteranno per tre secoli con la filosofia, la storia, la poesia, tutte le scienze; e verrà il giorno che esso vedrà deperire i suoi fratelli più vigorosi.

Ecco perchè prima d'ora, quando ci occorse accennare al romanzo greco, facemmo come chi lungo il fiume accenna, voltandosi indietro, alle scaturigini lontane; ma al punto in cui siamo giunti, a questo periodo di sosta e di aspettazione che ci fu tra la seconda metà del secolo XVI e il principio del secolo XVII, siamo al luogo di dove si rischiara il passato, che già premeva, rischiarando l'avvenire, che più preme, imminente.

Pathos d'amore.

Il romanzo non fu concepito da' suoi primi autori greci che quale componimento d'amore, anzi di *pathos* erotico, e di passione lungamente infelice e rimeritata alla fine. Che cosa impediva la felicità d'amore? Quelle dolenti storie cominciavano per lo più quando già gli amanti erano sposi; a separarli interveniva più che la cattiveria umana, il caso. Al caso si affidava l'azione più effettiva, ed eran dunque romanzi di avventura; nè s'incorrono avventure senza peregrinare, nè il mondo ove correre e inseguirsi era così grande che gli amanti divisi non dovessero presto o tardi incontrarsi o raggiungersi. Per tal modo il romanziere cercava con equivoci e impedimenti di prolungarne a sua voglia la separazione; e come nei poemi cavallereschi, o come in tanti romanzi storici del secolo XIX, lo sviluppo dell'azione procedeva uniforme, convenzionale, casuale, non logico, non umano.

Ma anche altri caratteri di uniformità ebbero quelle antiche storie: indeterminatezza di tempo e luogo; indeterminatezza o somiglianza di personaggi; uso di medesimi strattagemmi ed elementi secondari, quali: naufragi, assalti e rapimenti di corsari, concupiscenze e persecuzioni di potenti innamorati di contro a castità e fedeltà inconcusse, tradimenti e sostituzioni, prigionie e fughe, veleni e sonniferi, prodigi ed oracoli.

Nelle complicazioni dei casi meravigliosi traspare sempre una gran semplicità d'invenzione; una impreparazione quasi ingenua;

un abuso di « luoghi comuni », sicchè, quanto al contenuto, il leggere uno di quei romanzi vale press' a poco come leggerli tutti. L'arte dei singoli romanzieri prevaleva soltanto nel descrivere la passione, nel destar la compassione dei lettori, nel molcerne l'animo. Era rettorica anche questa? Artifizio, per noi, di letteratura decadente. Se non che anche quella malinconica e sentimentale ansia d'amore; quella vaga e spirituale agitazione d'un ideale conteso, rispondeva pur alla vita d'allora come non di rado alla vita di poi. Non dissimile allettamento ebbero i romanzi sentimentali dal Romanticismo. E fu l'afflato misterioso dell'inquietudine spirituale ed erotica, universale ed eterna, che non lasciò estinguer la fiammella accesa dall'arte di quegli antichi romanzieri, e conservata con secolare ricordanza a nuovo e sempre più chiaro lume.

Però a qualche particolare progresso nella costruzione o nell'adattamento degli elementi consueti e nell'uso delle forme, cedettero, in ordine di tempo, anche i vecchi sofisti. Il critico più tedesco, vale a dire più prudente e paziente, che li studiò, pose primi Giamblico e Senofonte Efesio; secondo Eliodoro; terzo Achille Tazio.

I più celebri romanzieri dell'antichità.

Giamblico (Siro, contemporaneo di Traiano e Marco Aurelio) fu il più artificioso di tutti. La sua eroina è desiderata dal re di Babilonia e generosamente liberata da un altro re, che se ne innamora e si commuove al tentato suicidio di lei. Ella s'acconcia in apparenza a un uomo libidinoso, e l'uccide; mentre è creduta morta dal padre e dall'amante...

Ed è creduta infedele, e non è .... Tutto ciò quante volte fu ripetuto nella storia universale del romanzo! Aggiungete: caverne sotterranee; colonne con iscrizioni; sepolcreti che servono di nascondiglio; maghi e vaticini veraci; giustizieri che s' innamorano delle belle date a loro in custodia, e che concedon fughe senza compensi; personaggi magnanimi che si sostituiscono ai prigionieri per liberarli. Storie secondarie ed episodiche sono intrecciate alla principale. Sinonide e Rodane han nome gli amanti principali, e *Delle cose babilonesi* si chiama il romanzo che Giamblico narrò in 35 o 39 libri!

Senofonte Efesio (forse del 2.° secolo dell'E.ª V.ᵉ) raccontò, con forma meno adorna, di Antheia e di Abrocome. Come gli eroi del Boccaccio, gli eroi di Senofonte s' innamorano a una festa sacra. Ma si sposano e ne avvengono, dopo, le peregrinazioni, con accidenti sopra accidenti; con insidie e assalti da

cui scampano per industria e miracolo; sempre fedeli benchè ne' lunghi viaggi tutte le donne s'innamorino del giovane, tutti gli uomini della giovine. Gli eremiti, i maghi, gli stregoni dei recenti romanzi storici erano in Senofonte gli oracoli che profetizzavano sventure e lieto fine.

Eliodoro fenicio (vescovo di Trica in Tessaglia e contemporaneo di Teodorico) fu scrittore pieno di grazia; perfezionò in *Teagene e Cariclea* la storia dell' amor fedele e sentimentale.

A Eliodoro (diceva un erudito del '600) attinsero tutti i romanzieri come ad Omero tutti i poeti. Cariclea è anche guerriera; sorella maggiore di secoli a Clorinda. E nasce bianca da genitori neri (l'aurora del mito Vedico ?); è esposta dai genitori perchè perisca; è allevata insieme con Teagene da pastori: tutte invenzioni che saran fondamentali ai tanti romanzi di cui si discorrerà nel capitolo che segue.

L'altare d'oro per la prova di castità trovò rispondenza, per lo stesso ufficio, nell' albero e nella fonte del *Filocolo*, e già in Eliodoro era il fatale anello di Angelica.

Da *Achille Tazio* (Alessandrino, del 4.° sec.° dell'E.ª V.ᵉ) il romanzo fu anche più nobilitato perchè lo scopo della fedeltà amorosa vi ebbe aureola di filosofia d'amore.

Oh l'arcana, indaginosa, filosofica potenza d'Amore che renderebbe famosi un giorno il Bourget e il D'Annunzio!

Questi romanzi passarono dunque in Europa, diffusi per tutto il medioevo, e il Boccaccio confermò che gradita lettura erano al suo tempo. Li gradì l'umanesimo.

E alla seconda metà del cinquecento se ne fecero nuove traduzioni come a rivelare cose nuove, o come per dimostrare che l'arte narrativa, addestrata alla scuola del Boccaccio, sapeva stendere in bella lingua italiana le narrazioni che eran state diletto dell'antichità venerata e rinnovarne il gusto.

I prediletti

Naturalmente dei quattro romanzi, dei quali s'è fatto nome, i due più adorni nel testo greco e più metafisici nella trattazione dell'amore furon preferiti per l'esercizio di traduzione e più piacquero tradotti. Eliodoro era così ambito che nel 1554 servì a cinque canti in ottava rima di un Jeronimo Bassi; e poco dopo, nella prosa di Leonardo Ghini, ebbe lunga fortuna: fu stampato (in libri 10; la prima volta dal Giolito) negli anni 1556 1559, 1560, 1568, 1586, 1588; e pervenne a materia di poema, per G. B. Basile, nel 1677. Ludovico Dolce e Francesco An-

gelo Coccio traducevano e pubblicavano Achille Tazio; il primo, negli anni 1546-47, e il secondo dal 1550 veniva ristampato nel'60, nel '60-61, nel '68, nel '98 e nel 1617. Senza contare per Eliodoro e per Tazio le edizioni purgate.

Fama di dotti celebrò Senofonte Efesio.

Parve *soave* al Poliziano, alle *Stanze* del quale fu creduto inspiratore da A. M. Salvini. Questi tradusse il *galantissimo* Senofonte nel primo ventennio del settecento.

Ma fama popolare nel cinquecento ricuperò un altro romanzo già popolare nel medioevo; messo in volgare nel trecento; fin del 1492 *riformato* da Paolo di Taegia e volto *in poesia* e pubblicato *a contemplazione della magnifica madonna S. di Ferrara, e poi per piacer del popolo ristampato* più volte.

Sono le *Avventure di Apollonio re di Tiro* (Giunti, 1560); fonte alla novellistica e allo Shakespeare per il *Pericle Principe di Tiro,* e questione ai dotti se opera di romanzatore latino o greco. Compongono esse un romanzo in cui, con nomi storici di persone e luoghi, il tema della fanciulla perseguitata s'accordò al solito tema degli sposi divisi. Nel resto, le vicende della figlia d'Antiochio re di Cirene, la quale amata dal padre è conquistata da Apollonio sciogliendo un indovinello, e creduta morta è gettata in mare ancor viva, non varian molto da quelle delle altre greche eroine.

Tralasciamo le lettere di Aristeneto e d'Altifrone, che fan pensare alle lettere di Abelardo ed Eloisa e alla forma dei romanzi epistolari. A parte anche, sebbene faccian ripensare ai romanzi del Boccaccio, *Gli Amori di Cherea e di Calliroe*, di Caritone Afradiseo (l'ultimo dei romanzi sofistici secondo il Rhode), che a mezzo il settecento furon tradotti da M. Giacomelli. A parte anche gli *Amori* di *Ismenio ed Ismene*, scritti forse dal vescovo Eustazio al tempo di Emanuele Commeno e tradotti nel 1550 da Lelio Carani con più ristampe, per cadere da una traduzione in francese del 1729 nell'italiano più vile del settecento col titolo di *Serietà Vinta* (1767). Ma diam luogo al romanzo greco più celebre e più bello. — Il romanzetto immortale di Longo Sofista fu idilliaco, e tornò alla fantasia d'ogni scrittore che vagheggiasse semplicità pastorale, grazia sentimentale e candido amore in cospetto alla divina natura. Dafni e Cloe, di nobile nascita, fatti pastori dalla fortuna, resero per primi verosimile la pastorale eleganza d'ogni arcadia per tutti i secoli; nè la loro primitiva dolcezza finì in Paolo e Virginia.

Dafni e Cloe

Oh con che ammirazione questa storiella lessero nei codici il Poliziano, il Mureto, lo Scaligero, Daniel Heinsio! Che tempeste d'amori e di odi placò forse questa storiella nel più fervido Rinascimento! E Dafni e Cloe, nati non si sa quando, al II, o III, o IV, o V, secolo di C., trovarono negli splendori del nostro cinquecento la convenienza d'uno stilista mirabile, la flessibilità e la soavità d'una lingua divina che li fece più graziosi di quando parlarono la loro nativa favella.

Ben si doleva Dafni innamorato senza aver conoscenza d'amore!

Gli doleva il core; e il suo dolore era come d'uno ch'abbia presa medicina; traeva sospiri talora impetuosi e rotti, qual suole ansar uno a cui sia data la caccia; talora lesti, ed affannosi, come a chi la lena manchi per troppo correre.

E ben si doleva Cloe semplicetta e povera di consiglio per aver smarrito Dafni.

Ohimè! che se fosse vivo, sarebbe tornato! che se fosse morto, non mi avrebbe chiamata: ma se la voce che mi chiamò, fu sua, perchè ora non mi risponde? se fu delle Ninfe, perchè diversa da quelle, che mi rispondono? Ohimè! che le Ninfe son quelle, che non lo lasciano nè tornar nè rispondere . . . . .

Fu proprio peccato che Annibal Caro non compiesse la sua versione (pubblicata a Londra nel 1827) e che la usurpasse nel 1643 G. B. Manzini secentista e romanziere! Al Caro restò inferiore lo stesso Gaspare Gozzi (1766), la cui traduzione, manchevole del primo libro, fu integrata da Alessandro Verri.

Per concludere, la letteratura decaduta dal Rinascimento all'età che si suol chiamare secentista e che comincia assai prima del secolo XVII, potè generare in Italia o fuori, dove ancor si studiava e imitava la nostra letteratura, una qualsiasi forma di romanzi in prosa? Se sì, che romanzo fu? E di che elementi lo nutrirono i romanzi greci?

CAPITOLO QUARTO

Partecipazione del romanzo straniero durante la Decadenza e nel Rinnovamento

(da circa il 1565 a circa il 1800).

GLI EROISMI DELLA SERVITÙ.

I. Avviamento al romanzo eroico. — L'*Astrée* del d'Urfé (1610). — Influenza in Francia dell'*Arcadia*, dell'*Amadigi* e dei romanzi greci. — Costumi francesi e *personages déguisés*. — La *Caritie* (1621) e l'*Argenis* (1621). — Omeopatia del Vescovo di Belley. — L'*Eromena* (1624) e la *Dianea* (1627?) — Gara internazionale.

II. Come il massimo romanzo eroico italiano precedette i capolavori francesi e perchè il *Calloandro* (1640) fu prima *Infedele* eppoi *Fedele*. — Un « gran successo ». — Transizione dal romanzo eroico fantastico all'eroico storico. — Luca Assarino e le fonti storiche. — M.lle De Scudéri e M. De La Calprenède. — Sorriso manzoniano.

III. Reazione. — Bertoldo e Don Chisciotte. — Romanzi satirici in Francia e satire in Italia. — Il Brusoni precursore nel romanzo realistico (1657-'62).— Don Rodrigo e Glisomiro. — Una casa equivoca e un marito pacifico. — Storie romanzesche alla fine del secolo XVII.

IV. Evoluzione al romanzo psicologico e di costumi in Francia e in Inghilterra. — I romanzi del secolo avventuriero e filosofo. — Buone intenzioni dell'abate Chiari (n. 1711 m. '85). — Valutazione storica letteraria e morale dell'opera sua. — A. Piazza autor di romanzetti (n. 1742 m. 1825). — Filosofia amena o satirica. — *Il signor Tommasino* interrotto e *Abaritte* malcontento.

V. Derivazione del romanzo classico nel Rinnovamento. — Valor civile delle *Notti Romane* (1792). — Questione di forma. — *Le avventure di Saffo* e *La Vita di Erostrato*. — Le *Veglie del Tasso* (1800) e il *Platone in Italia* (1804-06). — Transizione al romanzo moderno.

Approssima il seicento, l'età in cui i contrasti della vita privata e pubblica assumono le più strane forme ed hanno i più strani effetti.

Nella politica, il conflitto tra la Spagna e la Francia trarrà in Italia, non per altro che per la successione al Ducato di Mantova, un grande esercito di Lanzichenecchi e l'immenso infortunio della peste; la prepotenza spagnola sommoverà Napoli a far d'un pescivendolo un *capitano generale* e Masaniello impazzirà d'or-

goglio e perirà trucidato da coloro che poco dopo lo venereranno per santo.

Nell'arte, l'amor del contrasto toccherà il fine estremo della *meraviglia*.

Frattanto nella vita sociale, famigliare e cittadina, l'antitesi vien sempre più accrescendo la distanza tra la realtà e le apparenze esterne.

Poichè la tirannia della Spagna ricambia la squisitezza del nostro Rinascimento con l'insolenza, il sussiego, il punto d'onore, la gelosia e tutti i vizi, l'imiteremo degenerando e servendo, confortati appena nelle illusioni della poesia e nella soavità della musica, e sollecitati più volontieri ai pomposi spettacoli. Ma di contro al fasto è la miseria; all'orgoglio, la paura: è il tempo di don Rodrigo e di don Abbondio. E i tradimenti, gli assassinî, le vendette, i duelli, gli assalti, le battaglie a colpi di pistola e d'archibugio non sfogano forti passioni; soddisfano il capriccio, la rabbia, il rispetto umano, la falsa dignità d'una gente cattiva. Si strozzano o avvelenano le adultere: si perdona alle monache di svenire d'amore. Questa realtà quotidiana e comune s'inganna nelle ostentazioni del valore, della virtù, dell'arte, con giostre in piazza, melodrammi in teatro, oratorî e lusso e bigottismo in chiesa, accademie nei palazzi e nei conventi; e si ricerca in tutto e sovra tutto il decoro: sino allo sforzo, sino alla frenesia. A ciò portava la corruzione della nostra civiltà e così voleva la condizione di vinti. Poi al danno della tirannide s'aggiunse la simpatia delle cose di Francia.

Caratteri del seicento.

Fino a quando durò la preparazione della sua grandezza, la Francia ritenne della tradizione nostra e risentì della supremazia spagnola ne' suoi costumi. Sebbene più vivace, il seicento francese s' informò anch' esso a contrasti.

La Francia è tutta piena di ripugnanze e di sproporzioni, le quali però formano una discordia concorde, che la conserva. Costumi bizzarri, furie terribili, mutazioni continue, guerre civili perpetue, disordini senza regola, estremi senza mezzo, scompigli, garbugli, disconcerti e confusioni.

Da Parigi, nel 1615, scriveva così il Marini, l'illustrissimo poeta scampato alla pistolettata del Murtola. Diceva anche:

« Per ogni mosca che passa, le disfide e i duelli volano. Le dame studiano la pallidezza e quasi tutte sembrano quatriduane ».

Ma per la sagacia del Richelieu e per l'astuzia del Mazarino trionferebbe il re Sole. Nuova supremazia si preparava al-

l'Europa e l'Italia stupiva alla nuova gloria. Se era parsa eroica la Spagna, che ci opprimeva, appariva più eroica la Francia, che non ci opprimeva; e noi combattuti e dibattuti, noi custodi delle lettere e delle arti divenendo, da imitati, imitatori, accogliemmo e introducemmo l'eroismo in tutto: poemi eroici; drammi eroici; favole eroiche.

Il decoro della vita nobile e artistica fu in tutto d'apparenza eroica. Ora, se la stanchezza degli altri generi, particolarmente del poema epico, e la smania del nuovo consentivano una forma di romanzo, questo doveva ricevere gli elementi che la decadenza dell'arte e le condizioni della vita sociale avevan predisposti e imponevano: primo, l'elemento eroico. Secondo, la galanteria, che divenuta argomento d'arte nel trasmodare della vita cortigiana del Rinascimento, aveva avuto tanta dilettazione petrarchesca e bucolica e riteneva, dopo il Sannazaro, l'elemento pastorale come opportuno all'arte aristocratica e mezzo a travestir amori e politica. Dalla galanteria alla politica il passo era breve; nel secolo XVII!

Terzo elemento, quello dei romanzi greci; che nelle versioni italiane lusingavano i nostri ammiratori di Francia alla moda delle nostre preziosità e della nostra mollezza.

I. — Avviamento al romanzo eroico.

Come i corrotti retori bizantini (già dicemmo) narrarono di amori virtuosi, così l'eterna illusione di un'Arcadia benigna ebbe realtà di romanzo da uomini d'arme: il Sannazaro fu alla guerra per il suo re e per la fede; il Montemayor viaggiò e combattè in terra lontana dalla patria; il Cervantes fu a Lepanto: Onorato d'Urfé (1568-1625), marchese di Verrome, conte di Châteauneuf, barone di Château-Morand e cavaliere dell'ordine di Savoia, stette ventidue anni al servizio del duca di Savoia e morì durante la guerra in Piemonte. Mandando nel 1610 il primo tomo dell'*Astrée* ad Enrico IV, il cavaliere d'Urfé poteva dedicarglielo come un *un enfant que la paix a fait naître;* ma quando nel 1618 ne fu presentato a Luigi XIII il tomo III, o quando, nel 1627, usciron postume le ultime due parti, eran mutati i tempi e l'*enfant* aveva già fatto esperienza di guerra: il romanzo pastorale si chiude tra cozzar d'armi e incalzare d'avvenimenti eroici. L'*Astrée* 1610-'27.

Simili condizioni d'età e di uomini generarono dunque l'*Ar-*

cadia del Sannazaro e la prima parte dell'*Astrea* che la imitava; ma il mutare dei tempi consigliò al D'Urfé l'aggiunta di un elemento diverso: l'elemento « eroico »; tanto che dei racconti innestati all'azione principale, alcuni contengono cavalieri, tornei e miracoli di valore anche prima delle parti pubblicate nel 1618 e nel 1627.

Le monarchie di Enrico IV e di Luigi XIII non preparavano forse l'avvento del re Sole, che parve riflettere in terra la potenza celeste? Non bastava perciò che il romanzo del cavaliere D'Urfé sovraneggiasse ad ogni altra Arcadia (e dominò 5500 pagine!): era necessario emulasse nel gusto delle dame e dei cavalieri le eroiche geste e i nobili amori dell'*Amadigi di Gaula.*

Galanteria pastorale eroica.

L'*Amadigi*, il celebre romanzo cavalleresco portoghese del secolo XIV, fatto spagnolo nella seconda metà del quattrocento, venuto a inspirar l'ottava rima di Bernardo Tasso, già da più che mezzo secolo era lettura prediletta in Francia. Francesco I l'aveva letto durante la prigionia in Ispagna; l'aveva fatto tradurre nel 1548; e in ottant'anni se ne contarono dieci altre traduzioni: in Francia fu imitato, continuato, assunto a segretario galante per tutto il seicento. Era naturale: nell'*Amadigi* il primo elemento romanzesco s'accordava mirabilmente al secondo; l'eroismo alla galanteria.

Ma l'*Amadigi* non fu il solo aiuto che soccorse alla gran mole dell'*Astrea* e che giovò ad elevarla tant'alto. Conveniva attingere ad altre fonti non meno grate al gusto del tempo.

Più che il *gongorismo* spagnolo e l'*eufeismo* inglese, tutta la varia letteratura italiana, favorita da Caterina DeMedici, era venuta affinando la società *preziosa.*

E tutti i più preziosi e più nobili narratori e descrittori di cose pastorali, dal gran Sannazaro, dall'inglese Sidney e dallo spagnolo Montemayor al Guarini e al Tasso, tutti non avevano forse attinto ai romanzi greci così soavi? E anche il D'Urfé se ne valse.

Nutrita di questi elementi l'*Astrea,* che appagava il desiderio delle pastorali dolcezze quand'esso era più vivo in tutta Europa e che anche informava il suo contenuto materiale e spirituale alle tendenze nuove e conciliava Eliodoro e Achille Tazio all'*Amadigi*, doveva correre a una clamorosa fortuna.

L'entusiasmo che suscitò l'*Astrea* fu immenso; e come il D'Urfé ebbe davvero ingegno e arte, fu fortuna duratura.

L'eleganza e la chiarezza dello stile, la varietà e l'intreccio dei tanti episodi, la diversità dei caratteri negli amori, la molteplicità della composizione, in cui non mancavano nemmeno lettere, sonetti e madrigali, scusarono la frenesia dei contemporanei; il teatro francese ne dimostrò l'influenza per vent'anni; per cinquant'anni ne risentì direttamente, manifestamente, la storia del romanzo: passò la moda pastorale, e l'*Astrea* rimase in voga come catechismo degli spiriti eletti, con leggi che statuivano la sovranità della donna e obbligavano ad *amare all'eccesso*, a non amare per tutta la vita che una persona sola, a difendere la propria pastorella, a *comporre un'anima sola con lei....*

Questa fu la Bibbia dell'Hôtel de Rambouillet, ove dalla « société précieuse » si commentavano il Ficino e l'Equicola e si citavano a memoria l'Ariosto e il Tasso. Per trentacinque anni ivi si celebrarono il culto della forma e la religione dell'amore: la casistica galante v'intratteneva le lunghe conversazioni, e i complimenti e i madrigali lamentavano il cor di ghiaccio e gli occhi di fiamma delle belle insensibili. Ivi amanti e amate, e fin il Condé e Enrico IV, furon ravvisati nei personaggi dell'*Astrea*. Si badi però che la galanteria dell'Hôtel de Rambouillet non era conseguenza di corrutela come da noi, bensì attestava un esercizio di vita nuova, spirituale e intellettuale, letteraria e artistica; un'ambizione di nobiltà ch'era conseguenza di grandezza e di forza.

Le ultime due parti dell'*Astrea* non erano ancora uscite al mondo quando nel 1621 Martin Le Roy de Gomberville pubblicò la *Caritie*, romanzo già più eroico che pastorale, con sempre più galanti *personnages déguisés*. Gomberville 1600-'71.

Contemporaneamente, proprio nello stesso anno 1621, altri compieva un passo assai più ardito, elevando i personaggi di un romanzo già del tutto eroico a mascherare sovrani d'Europa e connettendo all'amore la politica. Questo scrittore fu John Barclay di Pont-à-Mousson oriundo di Scozia. L'opera dal titolo *Argeni* non fu scritta in francese, ma in latino! Barclay 1582-1621

Regale opera! Conteneva « *quanto possono dare nel Theatro del mondo a vedere* (*massime nelle Reggie*) *Amore, Fortuna, Valore et Avvedimento;* e, insieme, *velava misteri altissimi. Il penetrarli* (diceva un traduttore italiano) *è difficile, ma non a chi maneggia le storie. Il rivelarli, parte sarebbe tratto di temerità, parte di sfacciatezza; con biasimo e con pericolo.* Giudizio dunque!

Riveliam solo che in Meleandro (*Vir melleus*), padre d'Argenide — ossia la Francia (*Splendida*) —, potevasi vedere Enrico III, divenuto, d'imbelle e depravato, dotto così in teologia come in scienze naturali e così savio da bandir dalla corte sin gli astrologi! E Poliarco (*Princeps Urbis,* sposo ad Argenide, era Enrico IV; Timochlea (*ex honestate laudata*) era Caterina De Medici; Licogene (*versipellis*) forse era il duca di Guisa; etc. I Calvinisti vi avevan nome Iperefani. Esultava lo spirito del nostro *Magno Vitei* quale quello di un precursore nel romanzo eroico didascalico, se il cardinale Richelieu, che ebbe l'*Argenide* a lettura prediletta, potè apprendervi, fra tante belle cose, anche i *buoni ordini di riscuotere le gabelle!* Ammirando lo spettacoloso scenario dell'azione tragica, dame e cavalieri si deliziavano intanto alle vicende d'amore, cui lo stile grave e la stessa continua supposizione della verità storica, conferivano attraenza e solennità.

Elementi e fonti dell' Argenide.

Ma la virtù attrattiva dell'elemento politico non poteva durare a distanza di tempo o di luogo. Restavano, di quell'esempio di romanzo si nobile, gli elementi della invenzione e dell'arte romanzesca; l'*Argenide* affermava il genere del romanzo « eroico erotico », dopo essersi inspirata, oltre che al Sannazaro e al Montemayor, all'*Aminta,* al *Pastor Fido* e alla *Filli di Sciro;* sanciva romanzescamente l'aristocratica disciplina dell'amore nello stesso tempo che ripeteva ancor vive rimembranze dell'arte italiana. Per esempio, dalla nostra novellistica il Barclay desunse i travestimenti dell'eroe in abito di femmina o di mercante quando egli vuol pervenire all'amata; e dei romanzi greci tenne l'indeterminatezza cronologica, i nomi greci, l'apparenza greca o pagana dell'azione, le corserie, le burrasche, la sostituzione d'infanti e i riconoscimenti di parentela segreta; e dai romanzi greci non meno che dai poemi cavallereschi, derivò le insidie dei rivali, le calunnie all'eroina, i venefici, in contorno di assedi, di salvamenti eroici, di combattimenti a corpo a corpo.

Quanto al « successo » dell'*Argenide,* che fu tradotta in tutte le lingue d'Europa, avrebbe dovuto consolarsene anche un altro venerabile, il buon vescovo di Belley.

P. Camus 1582-1652.

Poveretto! Per diversa via, una via, ahi, spesso opposta alla politica, egli afforzò il gusto dei romanzi in prosa; fu (chi gli avrebbe mai detto?) tra i lontani promotori di un'arte che di là a due secoli condurrebbe a *Nanà!* E pensare che egli, Pietro

Camus vescovo di Belley, sollecitato dall'amico san Francesco di Sales, annoverò tra i 189 volumi delle sue opere, molti racconti e romanzi, appunto per dissuadere dalle immoralità del genere, dell'*Amadigi* e dei romanzi e poemi cavallereschi! Ma tutti siam soggetti a sbagliare; anche i vescovi. Il Camus fallò nel metodo da semplicista qual era: *similia similibus curantur*. Ad *apportare qualche rimedio per queste divote historie alle profane inventioni di tanti libri, che celano il veleno sotto il dolce mele delle loro astutie, usò servirsi della medesima esca rendendo l'antidoto conforme al male, contraminando* (nientemeno!) *l'amor malvagio con un salutifero contramore.* Antidoto morale.

Queste parole si leggono nella prefazione alla traduzione italiana della celebrata *Historia Tragica, l'Elisa ovvero l'innocenza colpevole* (1620); e bastano a chiarire l'arte e la materia del Vescovo narratore. Il quale osservò la Bibbia e i Vangeli, e non la vita; e i casi della vita, negli amori, nelle colpe e nelle virtù, imbastì agli esempi biblici ed evangelici, per aver opportunità di ricordarli ad ogni passo. Ma *similia similibus*.... Pur dove imaginò un'azione contemporanea, o quasi, fece di necessità virtù adattandosi al gusto comune con atteggiamenti eroici e sdilinquimenti. Il marito dell'infelice e virtuosa Elisa per poco non perisce di mal d'amore; a che o conduce una giovinetta innocente sí, ma dedita *agli esercitii dell'armi e della caccia* e avvezza a portar *altro a canto che la conocchia, per far mentire e morire* quelli che la offendono!

Quale testimonianza più efficace a dimostrare che il romanzo del secolo XVII non poteva essere che eroico e sentimentale: « eroico galante »?

In Italia, durante quei primi venti anni del secolo XVII, perdurava l'aspettazione di qualche nuova cosa. L'imitazione del Sannazaro proseguiva e deperiva drammatica o melodrammatica nelle favole, per risorgere poi alla fine del secolo, come reazione nell'Accademia dell'Arcadia; e non è meraviglia che la *Astrea* del D'Urfé non suscitasse alla prima gran rumore in Italia.

Fu tradotta solo nel 1637 (da Orazio Persiani) svagando, insieme con le traduzioni di qualche romanzo spagnolo, gli ozi di non molti lettori. Più dilettevoli e nuovi dovettero parere i mutamenti del poema eroico: l'*Adone* e i poemi eroi-

comici. Se non che ridere non piaceva a troppi allorquando contendevano per il primato dell'una o dell'altra monarchia il Podestà di Lecco e il conte Attilio: e li quietava don Rodrigo, quantunque i più tenessero dal conte Attilio: così era odiosa la dominazione spagnola e sì luminosa aurora già anticipava un nuovo sole dalla parte d'occidente. E di Francia le poste recaron forse subito i romanzi del Camus; ma perchè l'ipocrisia non era forse ancor tale da renderli gradevoli, non attecchirono che dopo il '30, avendo traduttori illustri: G. F. Loredano, Onofrio Bevilacqua, Maiolino Bisaccioni, ecc.

La novità, la mirabile novità di Francia fu *l'Argenis*. Francesco Pona, il quale era fiero nemico delle « sciocchezze romanzesche », la tradusse e pubblicò nel 1625, esclamando entusiasta:

> Scriver cose presenti come passate già da secoli, dipingere reali accidenti, come pure inventioni, porre nomi di vizi e di virtù alle persone, pochi si trova che l'abbian fatto!

(Altra traduzione ne diè nel 1630 Carl'Antonio Cocastello).

Giovanni Biondi 1572-1611

Nè minore ammirazione avevano o avevano già avuta dell'*Argenide* altri uomini insigni: primo, Giovanni Biondi, dalmata e storico d'Inghilterra, ove fu in grazia al re Giacomo I, e protestante in Francia, ove fu partigiano del Condé.

Il Biondi emulò il Barclay. Nel 1624 pubblicò l'*Eromena*: più volte ristampata; tradotta anche in tedesco da Cristiano Hofman von Hofmanswaldan traduttore del *Pastor Fido*: l'*Eromena*, prima parte di una trilogia romanzesca (*La Donzella Desterrada; Il Coralbo*, 1632) e primo di quei romanzi italiani che secondo un savio del tempo *fecero impazzire più d'un ingegno*.

E poco dopo di lui, del romanziere storico e diplomatico ormai vecchio, un giovane di belle speranze, autore di certi *Scherzi geniali* o « concetti » che lo avevan elevato d'un tratto a rivale del cavalier Marino; uno dei personaggi più famosi del Seicento, degno un giorno che il suo ritratto stesse così nel padiglione del grande Gustavo Adolfo e del Vallenstein come nella galleria del cardinal Mazarino; il futuro *Cicero Venetus*, il Mecenate senatore, insomma Giovan Francesco Loredano pubblicò la *Dianea*.

G. F. Loredano 1606-1661.

La *Dianea* e l'*Eromena!* Due opere gloriose! Par di vederne i volumi incartapecoriti, in nitide magnifiche stampe, bilanciar nella bianca mano d'una dama assai scollata o di un

poeta col toson d'oro. Eh eh! Nessun dubbio! Provetto di anni, il Biondi si rivelava anche più provetto d'arte.

Ma non troppo? Non era un po' troppo diplomatico; troppo fine nelle allusioni politiche? Nel giovinetto Polimero, l'eroe sposo all'eroica Eromena, dovevasi riconoscere proprio re Carlo II e nella Mauritania, l'Inghilterra? Dopo lunghe discussioni l'accordo degli interpreti era possibile intorno a Perosfilo fratello dell'Eromena, al re Aruto, al re Epicamedo e alla donzella Eromila; intorno alla Sardegna e la Corsica, l'Andalusia e la Gallia Narbonese; si poteva ben scorgere in questo o in quello, qui o là, sir Wotton, protettore del Biondi e il duca di Savoia; il re Giacomo I e il principe di Condé; Maria de' Medici; la Spagna o la Francia, o la Savoia: ma chi veramente si fossero don Peplasos di Catalogna o i principi di Tingitana, non era tanto facile chiarire. Più d'ogni altro personaggio dava filo a torcere la peccatrice marchesa di Sassari, che poteva celare questa o quella dama di questa o quella corte. Ce n'eran tante delle marchese di Sassari!

Il gusto del tempo.

E i critici innovatori, che non mancano mai ai singolari ingegni, forse rimproveravano il Biondi di abusar di prodigi naturali e duelli, di sogni veraci e travestimenti. Oh che si tornava ai poemi cavallereschi? Il Barclay aveva pur smessi gl'incanti e i giganti!

C'era proprio bisogno di conservar le profezie? E quella donzella, che veniva meno a un voto d'amore, non sconveniva a dirittura?

Gli ammiratori per contro vantavano nel Biondi il descrittore di battaglie. E che filosofia, che scienza in quella virago Eromena!; come stupendi i dialoghi d'amore che *profondavano nel centro dell'etica!*

Certamente il Loredano dovè parere inferiore al Biondi per non pochi rispetti.

Troppi racconti ed episodi aveva innestati alla favola principale; anche troppo palesamente la *Dianea* « mostrava di concorrere con l'Argenide del virtuoso Barclay »; e, peggio del Biondi, conservava (cosa inconcepibile in tanto ingegno!) i balsami che sanavan le ferite e le medaglie che salvavano dai venefici. Non che venefici mancassero alla realtà, che pur troppo c'eran anche gli untori; ma appunto! si voleva più novità.

Altri dovettero preferire nel Loredano la dolcezza dell'eroina, i drammatici e impensati riconoscimenti; le massime

politiche nelle chiare allusioni allo stato della Repubblica Veneta e a Roma. In verità quel senator veneto aveva del Machiavelli.

Nei principi è sempre unito con l'honore tutto quello che s'aggiusta con loro soddisfazione. — Vince sempre quel parere ch' è circondato da una moltitudine di soldati.

E aveva del coraggio quel giovane nobile:

In questa corte *(a Roma)* sono connaturati i vizi più esecrabili, detestati dalla legge della natura e dal mondo.

Nel *preziosismo* il Loredano poteva poi concorrere col D'Urfé e col Gomberville:

S'avvilisce troppo il merito di quell'uomo, che meritando d'essere amato senza amare, ami senz'essere amato.

Infine, non bisognava scandalizzarsi alla lubricità e sensualità d' alcune pagine. Anzi!: nel romanzo *parlavano gli amori del Loredano:* c'erano *i riflessi di una dama che abitava alle Fondamenta nuove;* di un *idolo* a scorgere il quale *si dava la chiave* dicendo: che neppure *un manto d'eloquenza* bastava a *vestire una bellezza* « *celeste* ».

Per tal modo l'Italia ebbe due celebri romanzi eroici quando la Francia di veramente celebre non aveva che l'*Argenide*; la *Caritea* del Gomberville cedeva ad ogni paragone. E se la conferma del genere venisse da chi paresse superare il Barclay, una moltitudine seguirebbe il Biondi e il Loredano. Così fu, infatti. Successe una gara romanzesca internazionale; e notò un « bibliosofo » alla fine del *secolo dei romanzi*:

Gara internazionale.

Revissero Amadigi e Floreselli con le antiche nature, ma con tanto più linde vesture, che il meglio di loro essere et havere consisteva in quel lindo. Accomunarono il gusto Italia e Francia, ambe feconde in un tempo di compositioni e vicendevoli traduzioni del genere.

II. — Il romanzo eroico galante ed eroico storico.

Gli storici e i critici della letteratura francese conferirono non poca importanza ai loro romanzi del seicento, considerandoli per sè stessi in quanto a lingua, stile, fantasia, psicologia, e considerandoli in relazione alla storia dei costumi e all'evoluzione del romanzo in generale; ma nè i letterati francesi nè i letterati italiani s'accorsero che i romanzieri d'Italia per quasi tutto il secolo XVII emularono i lor confratelli di Francia e ne eccitarono l'emulazione. Al punto a cui siamo

arrivati è giustizia determinare, senza esagerare e senza derilere, che nei più notevoli romanzi eroici italiani del seicento non i difetti soli lasciarono mostre d'italianità, e che una benefica reazione al romanzo eroico più falso insorse spontanea anche in Italia, non proficua all'arte come in Francia, ma pure con caratteri d'italianità.

L'attesa conferma del romanzo « eroico galante » venne dal Gomberville imitatore del D' Urfé; si chiamò *Polexandre* e riuscì tale opera che pubblicata in otto anni (1629-1637) meritò al suo autore un seggio nell'Accademia di Francia, allora allora instituita. Escluso l'elemento pastorale dell'*Astrea;* esclusa la supposizione politica dell'*Argenide,* gli elementi che confermarono l'esistenza al romanzo eroico galante furono gli altri elementi dell'*Astrea* e dell'*Argenide,* della *Dianea* e dell'*Eromena,* ma sempre più contemperati all'indole e all'idealità dei tempi.

Materia e forme convenzionali.

Nel seicento, giova ripeterlo, si piangeva molto. *Amore non vuole altro tributo che di lagrime* asseriva il nobile Loredano; quindi nel romanzo eran di prammatica gli amanti fedeli, separati e ricongiunti dal caso, con le credute morti, con i riconoscimenti e gli incontri improvvisi, e con tutto il bagaglio (che purtroppo bisogna riportare dinanzi ai lettori) dei romanzi greci: assalti e piraterie; rapimenti ed equivoci; lettere smarrite e infanti sostituiti od esposti; e nella costruzione: nomi derivati dal greco; azione in terre orientali; azione preventiva al cominciar del romanzo; episodi molteplici. Il resto non grava a ripeterlo: cavalieri invitti, inconcussi nei duelli, quali Amadigi; viragini; « nobile contegno »; sapienza galante.

Però il *Polesandro* aveva già particolari indizi d'una tendenza evolutiva verso il buonsenso e il vero; la quale divenne manifesta di poi nei capolavori francesi del genere, e nella quale il capolavoro italiano rimase addietro perchè questo prevenne quelli. Come dicevano allora, la *perfetta idea* del romanzo eroico in Italia uscì alla luce del mondo, per una vita di gloria, nel 1640, dieci anni dopo l'infanzia del *Polesandro.* Intanto, nei dieci anni di predisposizione e di preparazione alla *perfetta idea,* si sarebbe detto che i nostri scrittori non avessero altro da fare che romanzi; e avevan da fare storia e politica; poemi e madrigali; orazioni accademiche e favole per musica!

Fu una frenesia romanzesca in tutti. Gentiluomini, preti,

frati, medici, poeti, ne fecero di tutte le sorta; anche politici; anche morali; anche simbolici; anche.....misti.

Naturalmente quelli più pericolosi erano i romanzi politici, dove conveniva mascherare governatori spagnoli e principi spagnolizzati.

G. V. Rossi 1577-1647.

Il più notevole fra essi, per la critica moderna, potrebbe essere l'*Eudemia* (1637) di Giov. Vittorio Rossi, perchè vi penetrò un pungolo di satira contro i vizi e le superstizioni di Roma, trasferita in Eudemia, isola della Mauritania; ma derivando da una contaminazione di Petronio Arbitro nell'imitazione stessa del Barclay, questo romanzo in latino non lasciò nè la materna impressione dell'*Argenide,* nè vivo sentore della sua nuova amarezza satirica. Meglio piacquero, anzi piacquero molto certi *discorsi* di cui parve inventore (verso il 1622) il marchese Virgilio Malvezzi, e che in realtà ebbero anch'essi incitamento e sostentamento dall'esempio del Barclay. Eran riflessioni politiche intorno una breve azione storica o sacra: quali il *Romolo* (1629), tradotto in francese ed in ispagnuolo dal Quevedo; il *Tarquinio Superbo* (1632), tradotto in molte lingue; il *Davide perseguitato* (1634), tradotto in latino, francese ed inglese.

V. Malvezzi 1559-1654.

Seguitarono il Malvezzi due altre celebrità: Luigi Manzini e Ferrante Pallavicini.

L. Manzini 1604-'57 e Ferrante Pallavicini 1615-'44.

Il Manzini se la cavò benone; fu tradotto anche lui, studiato nei « gabinetti » di Germania e approvato in Spagna per le sue poco fantastiche storie a uso di *materia di stato.*

Ma il marchese Pallavicini, piacentino ed ex canonico e calvinista, fu decapitato ad Avignone nel 1644 perchè apostata scampato alla forca, perchè libellista politico e romanziere autore della *Taliclea* (1636), dell'*Ambasciatore invidiato*, della *Pudicizia schernita,* del *Principe Hermafrodito*, che corsero manoscritti fin al 1654, e di *Susanne, Giuseppi, Sansoni, Agrippine,* velati al dir dell'autore — *si debbono tacere i nomi dei scellerati e dei grandi* —; velati troppo poco, al dire d'un suo biografo — *non bisogna scherzare co' Principi e co' loro inferiori* —; e impudicamente svelati all'opinione nostra.

Senza dubbio più sicura d'ogni altra era la via della morale e della religione, per la quale le traduzioni del Camus (l'*Elisa*, 1636; l'*Ifigene* 1639 etc.) promossero tante *narrazioni sacre:* dall'*Adamo* e dall'*Ormondo* (1635) del Pona all'*Adamo* del Loredano (1640), all'*Abramo* (1636;'39;'40) del Certani e all'*Absalone* del Santa Croce; dalla celebre *Maria Maddalena* del

Brignole Sale (1639: tradotta in francese) e dalla *Rosalinda* di Bernardo Morandi, « opera di soggetto amoroso, morale e sacro » che ebbe più ristampe in Italia e continuatori in Francia, ai non meno celebri romanzi di Carlo Torre (1639-42). Che più? Nell'eroico *Principe Altomiro* (1640) di Poliziano Mancini i *personnages déguisés* eran l'anima e le passioni umane: ecco l'allegoria e il simbolismo!

Ma fiorivano, frondavano, fruttificavano i romanzi eroici galanti: nutriti, i più vistosi, di *stile latteo* dal Biondi (il cui *Coralbo* fu continuato, come accadde ai *Promessi Sposi*, da Carlo Boer nel '33); adornati di *stile gemmato* dal Lengueglia (il *Ruremondo*, 1634; l'*Aldimiro* ('37) la *Rosmunda* ('41); sollevati a *stile celeste* dal Brignole Sale (il *Celidoro*, 1640); e già stupefacevano i primi due romanzi di Luca Assarino (*La Stratonica* 1635 e l'*Armelinda* 1640): già concorrevano al romanzesco agone Agostino Lampugnani, Francesco Donno, Fr. Bogliano, Guidobaldo Benamati, Giovanni Pasta, G. B. Manzini, Giambattista Moroni, Giambattista Torretti; Antonio Santa Croce, Giacomo Leoni, Carlo Luna, e contendevansi l'alloro con *Cretidei*, e *Dernandi*, *Assarilde* e *Cloridee*, *Ermidauri* e *Glorie di Lunigiana*, quando... Quando nel 1640, come stampata a Bracciano e come traduzione dal tedesco e sotto il nome anagrammatico di Gio. Maria Indris boemo, fu pubblicata la prima parte del capolavoro:

Il Caloandro sconosciuto.

... Gio. Maria Indris? Nessuno sapeva ancora chi fosse. Noi lo sappiamo. Era Giovanni Ambrogio Marini da Genova nobile uomo e d'*angelici costumi*.

La gran macchina romanzesca.

E che macchina! L'azione vi si svolge in una quindicina di libri: comprende, per i personaggi, tre generazioni! Gl'innumerevoli episodi diramano da tre favole principali. L'amore dell'imperatore di Costantinopoli per la imperatrice di Trebisonda v'è come antefatto, e si rinnova dopo minacce d'odio, guerre, assedi, duelli. Ma l'imperatrice vedova di Trebisonda ha due figli, un maschio e una femmina; l'imperatore vedovo ha, tra gli altri figlioli, una femmina e un maschio; per cui segue l'incrocio di due fortune d'amore principesco. Direttrice di tutte tre le storie è quella di Caloandro, il principe di Costantinopoli, e della principessa di Trebisonda, Leonilda. Inna-

morati per fato, il fato val più che Amore ad agitarli in un mondo d'avventure e in un mare di vicende; e la ragione n'è semplicissima: Caloandro, che nacque lo stesso giorno di Leonilda, ha con lei somiglianza di gemello; e poichè Leonilda è donna guerriera, l'uno può, nelle avventure e negli altri incontri, esser preso per l'altra. Imaginarsi che imbrogli! Per di più, al *pathos* eroico galante aiuta, fin dal principio, una seconda ragione semplicissima: Leonilda odia il principe Caloandro, che non ha mai visto, amando invece un cavaliere sconosciuto che ha ben visto... Così bello! Sfido! Egli è appunto Caloandro, che va cavaliere errante incognito.

Si aggiunga, per i particolari della macchina, che gli eroi principali hanno fratelli e cugini; e che i giovani cavalieri s'innamorano per lor costume assai facilmente, e che agli amori non mancano contrasti di diritti e doveri, e che Trebisonda e Costantinopoli han fra loro internazionali contese. Oh che moltiplicazioni di equivoci, d'inganni, d'incidenti e d'accidenti!

Per fortuna il libro ha esso stesso una storia fuori del romanzo, più breve, più chiara e bastevole alla curiosità della critica; una storia che sa di scandalo.

Quando il romanzo andò diffuso con le prime edizioni, se ne discusse solennemente nelle accademie, e lettori e critici non riprovarono già che un uomo d'*angelici costumi* fosse caduto a narrar episodi sensuali, perchè allora il Marini non s'era ancor disvelato autor del *Caloandro;* nè alcuno fu offeso dal trovare in un romanzo eroico duchesse impudiche e re libidinosi; ma s'adontarono molti a una debolezza del protagonista. Era una trasgressione alle regole dell'amor sublime; una colpa imperdonabile! L'eroe tipo di cortesia e di virtù, l'amante innamorato dal Destino, commetteva una infrazione del Destino: s'arrendeva alla prepotenza dei sensi: e colei per cui cadeva a infrangersi non era l'amata Leonilda! E alla fine del romanzo, allorchè s'arrivava in Trebisonda alle triplici nozze dei padri e dei figli, ecco capitare al sommo eroe ciò che talvolta accade a qualche borghese giovinotto dei nostri giorni nell'andare al municipio o nel ritornarne con la sposa: giungeva a turbar la festa una giovane donna, la quale dopo aver porto a Caloandro il bimbo che di lui le era nato, si uccideva al suo cospetto!

Una sconvenienza enorme. Eppure era una conseguenza logica (dove si va a cacciare la logica!) di fatti antecedenti, importanti in tutta l'azione generale e non inverosimili.

Ammessa la somiglianza di gemelli tra Caloandro e Leonilda; ammessa in Leonilda la virtù guerresca, la cavalleria errante e l'armatura, bisogna riconoscere che Leonilda poteva, senza inverosimiglianza alcuna, entrare nel castello dove una duchessa teneva prigioniero Caloandro; scambiare armatura con lui; liberarlo; deludere così l'amore della duchessa impudica, che si gettava in braccio a una donna e non a un cavaliere! Fin qui non c'era proprio nulla di straordinario. Ma se questo era concesso per Leonilda, la stessa storia si poteva ripetere per Caloandro.

Infatti un re, credendolo Leonilda, lo faceva rapire alle sue voglie e condurre al castello del Diporto.

Lo scandalo.

Prima però che fossero soddisfatte quelle tali voglie di quel tal re... ahi! che nel castello del Diporto viveva ignara del peccato la giovinetta sorella del re; e con essa, in abito di donzella, Caloandro veniva rinchiuso a vivere, a dormire... Quindi, naturalmente.., logicamente...

Ma appunto perchè l'umanità è fragile s'inquietavano i critici secentisti; appunto perchè l'amor sublime pretende ragione e ragionamenti più rigorosi della logica.

Per virtù d'amore sovrumano bisognava che Caloandro resistesse; per la dignità della donna amata; per l'idealità dell'amor fatale; per il buon esempio della galanteria!

Ad esser uomo Caloandro diventava eroe inverosimile!

E che dovesse superare sè stesso bastava a provarlo il colloquio di lui con Leonilda, dopo averla affrontata in duello e dopo averla con gran duolo abbattuta nel fausto giorno del primo consenso d'amore.

Fortuna *(disse Caloandro)* non vi soffrì micidiale d'un vostro servo così fedele: ma se tale non foste col ferro, saretel ben tosto con la vostra beltà, contro le cui forze non ho già io armi che vagliano. . . . Quale io mi debba essere d'hor in avanti il vi dicano i vostri meriti, quanto da me conosciuti, tanto riveriti. Il vi dica la vostra stessa lingua, dalla cui sentenza raccoglierò s'io mi debba a voi vivere o pure a me stesso morire!

L'altera Leonilda. . . . tinsesi di repente il volto di porpora, forse per vestirlo di maestà, e comporsi in sembiante severo; ma su quel del cavaliere posto alla sfuggita lo sguardo, e vistolo di pari porpora ammantato (colore che su quel bello dipinse al vivo la maestà d'un lieto fulminante), tra sè disse: È più indegno di prencipe il mentire che lo amare; anzi è cosa indegna di huomo il non amare sè stesso: et a Leonilda non sia lecito lo amare questo perfetto guerriero, ch'é tutto Leonilda? ch'è tutto di Leonilda? Queste ragioni scorse in un momento la bella con la velocità del pensiero; e non permettendole il silentio del cavaliere consiglio più maturo per la risposta, in sembiante composto e grave tale la gli diede:

— I vostri pregi tutti, o cavaliere, i miei meriti sormontano. Già vin-

semi in singolar battaglia il vostro valore: la vostra gentilissima cortesia sopravanzò i miei stessi spietatissimi sdegni: la vostra umiltà già trae seco a' vostri piedi la mia alterigia. Io principessa di così alte pretensioni, così in tutto avrò a cedervi? No'l consenta il Cielo! Se non si può ciò che si vorrebbe, quel che si può, si voglia! Solo in amarvi posso non cedervi, e non porrò ogni studio per superarvi? . . . .

Tale era l'idealizzazione della donna e dell'amore nella società *preziosa* del seicento. Ma la colpa dello scandalo fu del Boccaccio. Non solo il Marini usò degli elementi che già gli altri suoi confratelli di Francia e d'Italia avevano usati e non solo attinse più degli altri ai poemi cavallereschi; bensì la novella italiana gli prestò equivoci e scambi di convegni notturni e l'Alibech boccaccesco gli consigliò l'episodio della giovinetta inesperta, che traeva in perdizione l'eroe con tutte le tentazioni dell'inferno e della sua ingenuità.

Però tutto questo, e nemmeno classici esempi di altri romanzieri, da Achille Tazio al Biondi, potevan scusare il Marini se trent'anni dopo, al finire del secolo, il celebre Huet, critico e storico del romanzo, biasimava ancora Dafni d'essere stato infedele alla Cloe per acquistar esperienza d'amore. E il Marini a scusarsi preferì fare ammenda, comprendendo alla fine che lo scandalo e il rimedio giovavano alla gloria dell'opera sua. Finse con bel trovato che Caloandro paresse infedele ma in realtà non fosse: così accresceva l'apprensione sentimentale per l'incolpato e innocente eroe; così ci guadagnava tutta la macchina!

Celebrità del Caloandro

Accomodato già dopo molte edizioni e con l'aggiunta di *Fedele* nel titolo (1652), il *Caloandro fu inappellabilmente dichiarato per la vera idea delle compositioni romanzesche.*

Proseguito dall'autore stesso prima nella *Gara dei disperati* (1644) e poi negli *Scherzi di fortuna* (62), ebbe la coda da un mestierante, Gilberto Honofrio napoletano, nel *Cavalier della Rosa* (1660): servì ad argomento di drammi musicali e d'opere recitative: in Francia Tommaso Corneille ricavò da esso una tragedia (*Cimarate*), che fu rappresentata sei mesi interi: lo parafrasò e lo tradusse Giorgio di Scudery e tanto malamente lo tradusse che il Boileau se ne fece un'arma alla satira del *Lutrin;* e la favola del *Caloandro* eccitò a un plagio (nella *Cleopatre*) fin Gualtiero Costes de La Calprenede! Chi fosse questo Carneade vedrem fra poco. Poi il romanzo del Marini superò i limiti del secolo XVII; ebbe più che un secolo di vita invidiabile; oltrepassò i confini della patria sin quasi alla vigilia

della rivoluzione francese! Perchè il conte di Caylus lo tradusse e pubblicò ad Amsterdam nel 1740; il signor Poinsinet de Sivry lo sunteggiò nel 1779 per una *Bibliothèque des romans;* il tedesco Vulpis nel 1788 lo imitava in tedesco con notizie intorno agli usi della cavalleria; e nella seconda traduzione francese di Puget de la Serre, pur nel 1788, lo faceva ristampare M. Delandine, bibliotecario di Lione.

E in Italia? Darne la compiuta bibliografia sarebbe altro bel titolo d'erudizione! Basti il dire che la edizione migliore è del 1726, e che ne 1734 era ristampato da chi lo giudicava tuttavia opera di *un sublime ingegno* e di un *autore immortale!*

Per non prenderlo sul serio ci voleva proprio il Baretti, schernitore dei *furiosissimi* eroi del *Caloandro Fedele* o ci voleva la goldoniana sorella della *Vedova Scaltra*, sorridente alle *bellissime espressioni da Caloandro* con cui la veniva corteggiando monsieur La Bleau!

Il tipo dell'amante eroico era dunque decaduto soltanto nella seconda metà del settecento a tipo ridevolmente popolare dell'amante sentimentale ed enfatico; e per tale rimembranza ridicola riapparve anche nel secolo decimonono in un romanzo del Varese e in un romanzo del Ruffini. Più: per farne uno de' suoi *Grotesques* Teofilo Gautier narrò d'aver letto il *Caloandro* in un vecchio presbiterio di campagna senza che gliene rimanesse in mente nulla; ma lo lesse tutto quanto.

Che attraenza rimaneva a cotesto romanzaccio, che il Carducci defini « noioso, scipito e sconclusionato »? Fattasi ragione del genere e dei tempi, e attutito il senso moderno della realtà; accettando le inverosimiglianze iniziali dell'azione, e vincendo la ripugnanza di quello stile prolisso e fatuo, squallido in apparenza fastosa, miserabile con andare solenne, lubrico con untura gesuitica; resistendo insomma a tutto ciò con la stessa forza che a noi sarebbe necessaria per rivivere un giorno solo nei costumi e nel gusto di or sono due secoli e mezzo, noi dobbiamo pur ammettere che il *Caloandro* si legge tutto e che il Marini aveva fantasia e ingegno.

Pregi del Caloandro.

Molti moderni romanzi d'intreccio, celebrati e francesi, non palesano la sagacia che il Marini ebbe a districare l'enorme garbuglio; l'abilità onde riprese e raccolse e rannodò gli innumerevoli fili e arrivò a una conclusione fantastica e piacevole; alla quale, come diceva il De Sivry « une magie secrète et constante attache ou ramène incessamment le lecteur ».

Se non che nell'evoluzione del romanzo eroico il *Caloandro,* particolarmente dopo l'accomodamento antirealistico, era rimasto addietro fin al *Polesandro!* Il Gomberville stesso aveva intravveduto la tendenza del gusto ad attenuare sempre più l'elemento meraviglioso; a dimostare il soprannaturale con i fenomeni naturali; a giustificare i prodigi con testimonianza di scrittori antichi; e il Marini aveva torto a turbarsi per questo delle *cicale,* ossia dei critici.

« Da que' due giganti, che su il principio rubano l'infante Tigrinda..., le cicale... pareansi affrontate....; e pure il cangiarsi in due famosi corsari bastava per affogarle!... Altri non sapevan darsi pace che Caloandro trenta guerrieri sbaragliasse soletto, e che Leonilda, accompagnata sol da Urano e Dario, da ben cento armati si mettesse in salvo... Levate uno zero!... Qualche altro bell'umore, professandosi sol leggitore di storie, non di fole, diceva esser ben fatto intitolare il libro *Storia*, per avventura, di *Trebisonda* ». Non di Trebisonda, ma *Istoria Asiatica* intitolò davvero il *Caloandro* uno dei molti editori furtivi (1664).

Senza dubbio irritava il Marin questa contradizione. Come?! Tanto chiasso per un peccatuccio naturalissimo, eppoi tante meschine pretese di verosomiglianza!

Ma per tal modo il Marini dimostrava di non conoscere i contemporanei e di non conoscere l'uomo.

È una contradizione l'uomo; è tutta una contradizione tutta la vita! E nella contradizioni del seicento, come ci fu per molti l'andare devotamente a messa senza aver alcun terrore dell'inferno, ci fu il dilettarsi alle azioni più fantastiche quando la storia procedeva con pazienza di eruditi e sagacia di gesuiti, e quando irrompevano la maldicenza e il verismo dei libellisti. Così, in quel contrasto di idealismo e della realtà alla quale tendeva anche la scienza già divenuta sperimentale, i lettori forse più ingenui ma più mondani e più fini s'appagavano che il romanzo assumesse, se non altro, le apparenze di storia, e i critici domandavano ai romanzieri un po' più di verosimiglianza. Solo un pochino di più! Volevan romanzi, ma che fossero storie almeno nel titolo! Come i ragazzi.

La storia, del resto, tornava opportuna al romanzo idealista eroico, nobilitando personaggi ed azioni; sostenendo la fantasia; distinguendo meglio il romanzo eroico dal romanzo cavalleresco, come già era stato distinto il poema cavalleresco dall'eroico.

Nè il Gomberville aveva ancor pubblicato tutto il *Polesandro*, in cui aveva mascherato vagamente prima Carlo Martello, poi un contemporaneo di Luigi XII e infine un contemporaneo di Carlo IX, allorchè nel 1632, Desmarets de Saint-Sorlin pubblicava un romanzo eroico: *Ariane,* con azione imaginata al tempo di Nerone. Tendenza alla storia.

Però il maggior merito dell'avviamento alla storia nel romanzo eroico galante fu dell'italiano Luca Assarino, che con la sua autorità di storico illustre, due anni dopo il Desmarets, rispondeva chiaramente al *genio del corrente secolo* e nello stesso tempo innovava pubblicando *La Stratonica.*

Anche questa ebbe molte edizioni; fu volta in latino; continuata; conosciuta in Francia avanti d'esservi pubblicata in francese (1641). Per essa valeva quel che l'Assarino diceva nel secondo suo romanzo l'*Armelinda* (1640):

> Emmi paruto meglio il favoleggiar nelle Historie, che l'istoriare nelle favole, . . . fabbricando. . . ., senz'alterare il testo di Giustino, . . . , la serie di quegli avvenimenti, ne' quali è verosimile che potessero incontrar Astiage e Mandane.

Non pare la concezione del romanzo storico in una delle forme moderne?

Ma per arrivare a Walter Scott bisogna attendere che il senso storico e l'invenzione storica sien rinvigoriti dal bagno che nella storia faranno, per nuove cause, i Romantici. Frattanto, per quasi tutto il rimanente secolo XVII, seguendo più o men da presso la *Stratonica* e l'*Armelinda*, prevalsero in Italia *historie favoleggiate* e *historie tragiche*, quali l'*Erotea* di F. Bogliano (1637), l'*Erosmondo e Floridalba* di P. Bonarelli della Rovere (1642), il *Cordimarte* di G. Artale (1660); *historie della Persia,* quale *La congiura* di G. Pasta (1643); *historie di Trebisonda*, quale una di S. Brunacci; *historie spagnole,* quale *Il Celidoro* di Brignole Sale (1640); *historie scitiche,* quale *Il sogno Paraninfo* di F. Agricoletti; *historie ebraiche,* come *Le felicità miserabili* di A. Santa Croce (1649); *gallicene,* come *Lo sfortunato felice* di A. Masucci (1666); *assirie, egittie, fenicie e romane*: tali, *L' Amazzone* di A. Masucci; i molti romanzi di Nicolò Maria Corbelli; *La Faustina* (1666) di A. Lupis, che esclamava: *si suda tra le Historie per imitar l'attioni gloriose e per temprare l'infelicità delle passioni.* A garanzia dei lettori si citavano sin le fonti, e quando non si avevano, si adducevano, press'a poco

come per molti romanzi storici del secolo XIX, misteriose *croniche d'un autore greco più antico del tempo*!

Ugualmente in Francia. Credete scrivesse romanzi il perfezionatore del romanzo eroico francese, Gautier de Costes de La Calprenède?

Mai più! Imitava ancora l'*Amadigi* ma rinnegava *Amadigi et autres semblables, dans lesquels il n'y a ni vérité, ni vraisemblance, ni cronologie.* Per lui e per i suoi lettori la *Cassandre* (1642-1645); la *Cléopâtre* ('47); la *Jeune Alcidiane* ('51) il *Faramond* ('58-61) erano *des histoires embelies*?

La Calprenède 1610-'63. e Scudéry 1607-1701.

Verosomiglianza! Questo grido il normanno cavaliere di Scudéry mandava innanzi alla prima opera di sua sorella, Mademoiselle Maddalena di Scudéry, e la scrittrice famosa credeva in buona fede di carpire alla vera storia vere guerre e veri personaggi nell'*Ibrahim* (1641), nel *Grand Cyrus* ('49-53), nella *Clélie* ('54-61). E come gl'Italiani, da cui avevano imparato e imparavano e a cui insegnavano, i Francesi ricercavano e citavano le stesse fonti: Giustino, Plutarco, Quinto Curzio, Tacito, Svetonio, Velleio Patercolo, Giuseppe.

Ma anche in Francia la storia era un pretesto. Invece che trasferire nella storia antica un' ideazione d'amori e passioni del loro tempo ed eterne, coloro trasferivano a sè stessi e all'idealismo e all'eroismo e alla galanteria del tempo lor proprio i nomi antichi e le gesta antiche. Il *Gran Ciro* restava, in sostanza, tal quale il *Polesandro* o il *Caloandro.* Cause diverse promovevano a quell'illusione storica ancor puerile i romanzieri di Francia e d'Italia; per gli uni eran la tradizione e lo sviluppo degli studi strorici; eran per gli altri i consigli a seguir la « ragione » e la « verità », che venivan da uomini come il La Fontaine e il Boileau, e l'emulazione d'un tragico come il Corneille; ma negli uni e negli altri, ugualmente, mancava il senso della storia, la percezione storica dello spirito e dei costumi.

La signorina De Scudéry vedeva in Clelia romana la grande Mademoiselle che comandava su gli spalti il fuoco della Fronda: nelle storie *scitiche* gl' Italiani *adombravano avvenimenti di questi tempi, ne' quali la verità non ardisce di comparire,* e tenevan bordone alla galanteria dell'Hôtel de Rambouillet, mentre vagheggiavano nel romanzo un componimento « superiore all' Historia », perchè operando *co' medesimi fini et adoperando i medesimi strumenti*, conteneva *di vantaggio tutti i meriti della Poetica;* e superiore alla *istessa Epopea,*

perchè non godeva dei privilegi di lei (Manzini, *Cretideo*, 1637).

Ah il Manzoni! Di che manzoniano sorriso avrebbe egli sorriso leggendo in un romanzo italiano del 1661 il proposito d'*innestare il romanzo alla storia con tanta proprietà che l'uno non abbia a dolersi dell'altra*; *l'uno arricchisca l'altra* (Frugoni: *La Vergine Parigina*)! E il Manzoni, che pativa a udir chiamare i *Promessi Sposi* « romanzo » e non « storia », come avrebbe sorriso ad apprendere che lo stesso accadeva del La Calprenède e della Scudéry!

III. — La reazione e il romanzo di costumi.

Quasi quasi ci consolerebbe il pensiero che in Italia il popolo avesse a cuore Bertoldo e Bertoldino, quando in Francia madame di Sévigné si smarriva nel La Calprenède rapitavi alla « beauté des sentiments » e ai « succès miraculeux », o quando il Condé si preparava all'assedio di Friburgo leggendo la *Cassandra*, o le donne preziose, a Parigi si passavano di soppiato le «chiavi» con che aprivano ai pettegolezzi illustri i facili segreti dei romanzi di duemila pagine pubblicati in dieci anni. Ma prima di tutto il buonsenso di Bertoldo non era solo italiano: «ebrei e indiani, orientali e occidentali, latini e teutoni; tutte le schiatte, tutti i popoli, tutte le tradizioni e religioni e età, fin dal tempo di Salomone, cooperarono a formare questo tipo dell'astuzia, della beffa, dell'istinto, della dottrina volgare, con nome diverso e con carattere essenzialmente umano, universale ed eterno ».

G. C. Dalla Croce 1550-1620

In secondo luogo, non è possibile, pur troppo, trovar alcuna relazione di reazione e di contrasto fra Bertoldo e Bertoldino e il *Caloandro*. Il fabbro G. C. Dalla Croce sta di fronte ai romanzieri dell' ultimo cinquecento e del seicento come la plebe che su la piazza guardava i nobili in atto di gettar giù gli avanzi del banchetto e la porchetta: li separava non un grado, ma una distanza insuperabile, e non si conoscevano nemmen di vista. I romanzi satirici o umoristici, o giocosi o comici, contro gli eroici galanti, mancarono in Italia. Vi si lessero, come romanzi d'avventura, i romanzi « picareschi » nelle traduzioni dallo spagnolo che ne fece Barezzo Barezzi: *La vita del Picaro Gusmano d' Alsarace* (Venezia, 1615 e 16; 1622); *Il Picariglio Castigliano* (ibid. 1622

e 1635); *La vita della Picara Giustina Diez* (ibid., 1629); *Gli avvenimenti di Fortunato e de' suoi figli* (Napoli, 1676),

Ma in Francia fin l'*Astrée* ebbe parodia nel *Berger extravagant* del Sorel, a cui male si accompagnerebbe un nostro salernitano autore, in ritardo, d'un'*Arcadia Cavota.* E *Le Roman Comique,* che lo Scaron gettava tra *Le Grand Cyrus* e le *Clélie,* non fu volto in italiano — da F. Zannino Marsecco — che nel 1739. Da noi nulla di simile alla *Vraie Histoire de Francion* al *Roman Bourgeois,* alle *Avventures du Baron de Foeneste* e alla comica istoria lunare di Cyrano. Noi, pur troppo, eravamo seri.

Il *Don Chisciotte* non potè dunque nulla contro la nostra frenesia dei romanzi eroici?

Bisognerebbe chieder prima notizia di quanto piacesse in Italia la parodia dei romanzi cavallereschi che nel sec. XVI aveva composta la profonda mente del Rabelais. Dei *Faits et dits héroiques de Pantagruel* e della *Vie de Gargantua* non c'è traduzione italiana! Il Rabelais seppe di Dante, del Boccaccio, del Machiavelli, del Pulci e, più, del Folengo; ma noi non volemmo saper di lui, il padre degli umoristi e dei satirici, maestro del Voltaire e del Le Sage, del Cervantes e dello Swift. Come mai? Fu la difficoltà di leggerlo e di tradurlo? Fu, a noncurarlo nel cinquecento, l'orgoglio della nostra letteratura, ancora sdegnosa della letteratura straniera, e ce lo resero inviso maligne allusioni di Pantagruele alle cose d'Italia, *l'Hypnerotornachia* compresa? Fu, ad esimercene nel seicento, anche il pericolo che in tempi di reazione avrebbe recata cotal opera di dubbio cattolicesimo?

Nel seicento accennò a Gargantua M. P. Della Torre in certe sue *Facetie,* e lo conobbe il Botero, e forse Giordano Bruno: nient'altro. Quanto al *Don Chisciotte,* lo tradusse Lorenzo Franciosini (Venezia, 1622 e 1625); ma invano, nel 1653, Antonio Santa Croce dava incarico a Don Chisciotte e a Buovo d'Antona d'imprigionare gl'imitatori del Biondi, e al Biondi stesso commetteva di bruciare in Parnaso tutti i romanzi che *non contenevano se non sogni di niun utile.* Il Biondi e il Cervantes messi d'accordo, e sul serio, a render giustizia! Così indarno, avanti la metà del secolo, Francesco Pona aveva lamentato in epigramma:

De l'antico saper miser avanzi
Escon hor (per lo più) fole e romanzi;

come indarno Agostino Lampugnani (nel 1647) imaginava un grazioso dialogo di due scolari, l'uno in veste d'amante e l'altro d'amata alla moda, o, diceva lui, *modanti;* e l'amatore rifiutava, per l'amata, sin *Taffane, la bella et unica figlia del grande Imperatore dell'Etiopia*; e l'amata, rispondendo all'amante ch'ella era ambita dal figliuolo del Pretegianni *Marlianinfe il bello, il saggio, il valoroso, il cuore di tutte le regine d'oriente,* concludeva:

Siate pur certo, o fier *modante,* che la bella modante italiana non vi vuole, nè di lei degno vi stima.

E solo nel 1667 la Critica di Gregorio Leti mandava fuor del Tempio della Gloria i romanzi *venditori di ciuffole...*, *favellanti da spiritati:* e facendo una freddura, condannava al fuoco i romanzi *per le freddure che portavano.* Meno male che anche in Francia fu scarsa e tardiva l'efficacia dei romani satirici o comici, i quali, tutt'al più, affrettarono il mutamento finale del romanzo eroico quand'esso fu decrepito!

Chi ciò consideri, deve accrescere importanza a un primo tentativo, italiano, di rappresentare direttamente, per reazione volontaria quella stessa società che dei romanzi eroici si dilettava, e appunto quando più ne ferveva l'ammirazione e ne dilagava la moda. Questo tentativo di romanzo realistico o di costumi a mezzo il seicento accresce il nostro dispiacere che i nostri romanzatori idealisti non attingessero alla loro propria vita piuttosto che alla galanteria e alle storie. Quasi tutti furon uomini di mondo: esperti di lunghi viaggi in Inghilterra, in Francia in Ispagna: dibattuti in lotte di principî politici e religiosi e addestrati in questioni e contese diplomatiche: condotti alcuni a fine tragica da odi pubblici e privati.

Ma ciò che piacerebbe a noi, allora non piaceva. Ringraziamo dunque colui — un birbante! — che ci lasciò il documento singolare, storico e letterario, di certe sue narrazioni aderenti ai costumi dell'età.

Sia lecito dirlo: nei *Promessi Sposi* si rintraccia l'umanità universale; ma non vi si trova tutto il seicento. La corruzione erotica e signorile che sfibrò l'Italia nella seconda metà del secolo, nei *Promessi Sposi* non poteva essere rappresentata per ragione cronologica; nondimeno essa era grave anche al tempo di Don Rodrigo; e il Manzoni l'adombrò soltanto, più che per limitazione dell'argomento, per moralità. Un esempio.

Vi ricordate di quella oscura casa a Lecco ove, dopo il tremendo colloquio con fra Cristoforo, don Rodrigo andò *per passare un poco la mattana e per contrapporre all'immagine del frate..., immagini in tutto diverse?* quella casa *dove andava, per il solito, molta gente, e dove Don Rodrigo fu ricevuto con quella cordialità affaccendata e rispettosa, ch'è riserbata agli uomini che si fanno molto amare e molto temere?* Il ridotto di Lecco, in cui don Rodrigo si faceva molto amare, doveva assomigliar molto al ridotto di Milano, dal quale don Rodrigo stesso tornò poi a casa con la peste addosso, all'approssimare di quel tal giorno profetizzato dal padre Cristoforo. Bene, la conoscenza che il Manzoni non volle darci di simili luoghi di ritrovo, e dei cavalieri e delle donne che vi convenivano, ci viene da questo passo:

Le mantenute del seicento.

Trovavasi una sera Filiterno a cena con Panfilo, Vittorio, Flaminio et altri cavalieri suoi amici, in una casa da piacere, dove gli aveva invitati insieme con alcune giovini donne da buon tempo, per certi loro interessi e brogli. . . . Occorse, che essendo nate a tavole diverse quistioni di complimento e d'amore tra i Cavalieri e le Dame, una giovinetta appellata Fiorina, come quella che non era avvezza a somiglianti conversazioni, dove la licenza medesima veniva regolata dalla convenienza e dal decoro: — Per vita mia — disse — che non darei la ricreazione di questa sera per tutte le più care gioie del mondo! Oh perchè il Signor Filiterno non ci dà spesso di simili trattenimenti?

— No, di grazia — disse qui un cavaliere venuto dalle Indie —; perchè se ci avvezzasse a questa maniera di vita, vorrebbono altro che quindici ducati al mese di provisione le nostre donne; perchè ne consumerebbero sei volte più in una sola cena!

Filiterno, benchè stomacato di queste parole in bocca d'un cavaliere, pure in grazia della mensa rivolgendole a materia di scherzo, piacevolmente gli disse:

— Ircio, dee stare grassa come una lucertola la vostra dama, con sì buon trattamento!

Sorrise la donna a questa parlata, e prontamente rispose: — Signore, non tutte le dame possono avere la fortuna di Irmenia, di Contessina e di Doricilla, che tirano, senza le spese e i donativi, cinquanta e cento scudi al mese di trattenimento.

Sì — disse ridendo Doricilla —; ma non hanno ancora la fortuna di dieci o dodici amanti, che vengono a fare, su e su, la medesima entrata.

Risero di cuore i convitati, a' quali penetrò nell'animo l'acutezza del motto di Doricilla, che, sì bene indirizzato contro la donna, feriva però più profondamente nel cuore del cavaliere. Onde Filiterno piegatosi verso Flaminio, pianamente il richiese del motivo di così gioconda risata; e rispose Flaminio:

— Ridono i Cavalieri perchè Ircio ha fama di mercatante di donne.

Questo si legge nella *Peota smarrita* di Girolamo Brusoni.

G. Brusoni 1619 — ?

Fu il Brusoni — di Legnago — il più originale romanziere del seicento, sebbene traduttore di romanzi francesi; fu uomo non solito nè pure in quella strana età. Tre volte certosino e tre volte sfratato da sè stesso, dovè abitare per castigo di apo-

stasia, la terza volta, nei « camerotti » di Venezia: scrittore di novelle lascive e di *complimenti amorosi*, libellista ricattatore e oggetto a libelli, e accusato d'ogni vizio, fu anche autore di una *Storia d'Italia* e parve meritevole d'esser collega a Traiano Boccalini in una missione diplomatica: d'ingegno vivo, lasciò fra inedite e edite, settanta opere d'ogni genere. Anche militò contro i marinisti.

Ma in lui lo stile fu ben l'uomo! Antimarinista e avverso ai « bisticci », agli « equivoci », alle « frivole arguzie », alle « metafore rappattumate a grottesco e a ventura », agli « spiriti », come li chiamavano allora, egli ci appare dissoluto nello stile e nell'arte altrettanto che nell'animo. Licenzioso ma *regolato dalle convenienze e dal decoro*; scrittore adatto tanto alla sacrestia quanto alla galera, non perde mai il « contegno ».

E romanziere, cominciò anche lui un romanzo eroico galante con la *Fuggitiva* (1639); in cui narrò copertamente l'adulterio e la tragica morte di Pellegrina Bonaventura, figlia di Bianca Capello. Poi gli vennero a noia le eroiche *filastrocche da contarsi per passatempo la sera del verno* e diè i primi indizi di un mutameno nell'*Orestilla* (1652), e quindi nella *Filismena* (1657), romanzo spagnolesco a *personages deguisés* ma nel contenuto erotico e sensuale già prossimo alla *Gondola a tre remi* (1657), al *Carrozzino alla moda* (1658), e alla *Peota smarrita* (1662). Questi tre sono veri romanzi? Il Brusoni, cui già rincresceva tal nome, li disse *Trattenimenti* o *Scorse*. Infatti, gondola, carrozzino e peota trasportano il protagonista delle tre narrazioni, a tre stagioni diverse, nei dintorni di Venezia: a Chioggia, a Mazorbo e a Malamocco; ad Altino e a Uderzo; e col protagonista, gli amici e le amiche di lui. Alle gite succedono visite o incontri; pericoli di viaggio e avventure d'amore. Il tempo trascorre anche in conversazioni e racconti, e ai racconti sono interposti, per bocca delle dame e dei cavalieri *tratti di erudizione*, relazioni storiche, questioni, orazioni e panegirici, odi latine, canzoni e madrigali italiani e spagnoli, cantati o da cantare a suon di chitarriglia. C'è dunque una rimembranza del *Decamerone*, che qualche nome dato ai personaggi vale a confermare. Forse una lontana influenza del realismo boccaccesco insieme con lo stimolo della reazione indusse il Brusoni a questi curiosi componimenti.

Scorse romanzesche.

In essi però è del tutto scomparsa l'antica forma del convegno a novellare; nè i racconti si riferiscono mai a perso-

naggi e a casi estranei, ma ai personaggi secondari o ai personaggi principali dei componimenti stessi e alle loro proprie vicende e prodezze amorose; anzi, gli stessi personaggi compongono in una l'azione di tutti tre i libri.

Che gente e fatti della vita reale sieno esposti molto chiaramente nei tre romanzi, si vede subito; quantunque appaia idealizzato a tipo il protagonista, Glisomiro, il gran signore; il *gran soggetto* valoroso e prudente, erudito e poeta; l'amatore dongiovannesco e il « più *capriccioso cavaliere* del *mondo* »: qualche cosa, insomma, come il dilettante sensuale ed esteta che ai nostri dì si chiama *superuomo*.

Un superuomo del seicento.

Prepotente quanto Don Rodrigo, Glisomiro fa bastonare i ganzi delle sue amanti; manda servi o *soldati* — bravi — a trarre le mogli infelici dalle mani dei mariti gelosi; assale i rivali con i suoi fedeli e satelliti; e perchè nella sua villa ha « giurisdizione di padronanza », imprigiona i suoi offensori. Prudente, perdona talvolta; ma più spesso dimostra la sua nobiltà nel proteggere le ragazze che si danno a lui maritandole a' suoi dipendenti o parenti; e azione di *eroica* virtù sembra compiere quando restituisce alle madri mezzane le giovanette inesperte. Come *è nato per essere il travaglio delle donne che lo conversano*, ha troppe avventure di donzelle e dame, di cameriere e fino di contadine molto diverse da Lucia Mondella: tutte avide di lui e per lui sempre e facilmente disposte a molli abbandoni, a lagrime e sospiri, a deliqui e tentativi di suicidio. Gravemente egli trascorre volubile dall'amore delle giovinette a quelle delle dame ormai vecchie; continente agli inviti quando vi ha chi vede od osservi, o quando, incapricciato per una, non gli rimane tempo per altre. Allora alle mogli degli amici predica che il vero amore è quello del Petrarca, che i veri amanti s'appagano delle *bellezze dell'anima*. Chi gli credesse! Sincero è invece sua l'amico intimo di lui, che ragiona ai compagni così:

Se gli altri si contentano delle mogli loro perchè le stimano savie e sante, io mi contento della mia perchè so che fa all'amore con Glisomiro. E se debbo dirvi un mio pensiero, che vi parrà una pazzia, io mi tengo obbligato a Glisomiro, perchè egli abbia fra tante bellissime donne di questi paesi, scelta mia moglie, che è delle men belle, per donarle il suo amore; poichè da che egli la serve, ella è divenuta assai più bella, più graziosa, più compita e più virtuosa che prima non era!

Se in Glisomiro il Brusoni accumulò qualità e imprese di molti, non si può negare che i compagni, inferiori di grado o

di meriti a Glisomiro, lo ritraggono particolarmente nei vizi e nelle azioni. Sono libidinosi e languidi in amore; nelle rivalità pronti a conflitti e a guidar bravi che ammazzino a colpi di pistola, d'archibugio o di pistone; come pronti, nelle dispute, a citare il Tasso, *il poeta divinissimo*. Oh no, grazie a Dio, non tutto il seicento era così abietto; nè tutti gl'Italiani se la spassavano in tanta corrutela! No: nel seicento sotto l'apparente quietudine del servaggio resisteva ancora qualche agitazione di vita non doma!

Ma le cronache del tempo contengono la medesima materia dei racconti del Brusoni: rapimenti di ragazze; fughe di giovinette travestite da uomini; tresche tragiche; assassini di femmine gelose; violenze d'amanti brutali, e il pateticume ch'era la consolazione di quegli spiriti caduti.

Ora dite se era possibile in quella società la considerazione del suo morbo; se era possibile allora il romanzo psicologico, la psicologia nel romanzo!

Fin dal 1641 un francese, traduttore dell'Assarino, notava il difetto di tutti i romanzieri italiani. Il difetto dei romanzieri italiani.

Ils ne conçoivent le plus souvent qu'à demy; se contentent d'ébaucher une pensée, et de toucher légèrement une passion.

E così come all'Assarino e agli altri, anche al Brusoni, mancò la facoltà dell'osservazione e della integrazione psicologica.

Che pena per noi veder uomini d'ingegno italiano intenti solo a ricercare *se lo stile era uniforme; se i concetti frizzanti; se gli episodi non otiosi; se le peripezie inaspettate; se i personaggi serbavano il decoro; se i concetti erano coniati sull'incude della lor propria officina;* e udir lodare oggi non senza ragione quei La Calprenède e Scudéry perchè nobilitarono il loro linguaggio e con i loro romanzi tradotti e diffusi in Italia, in Inghilterra e in Germania cooperarono ad affermare in Europa la supremazia della letteratura francese!

Che pena dover riconoscere, in confronto al Brusoni, che la signorina De Scudéry, pur non sapendo ritrarre affatto quanti credeva ritrarre, da Luigi XIV all'Arnaud, da Ninon de Lenclos al Fouquet, ella, la preziosa De Scudéry, apriva la via al romanzo psicologico: dava ella l'innesto fruttifero al romanzo moderno!

Non pare ed è vero! La famosa carta *Du Tendre* oggi non fa più ridere; ed è stimata come una primitiva analisi

dell'amore quella invenzione pseudogeografica, in cui si arrivava alla città di *Tendre sur Estime* passando per *Grand Esprit, Jolis Vers, Billet galant,* etc., e si arrivava alla città di *Tendre sur inclination,* navigando *la Fleuve d'Inclination,* superando *la Mer Dangereuse* e *Terres Inconnues.*

Romanzi storici.

A noi che restava a fare per non rassegnarci a servire del tutto pur nel romanzo? Il romanzo eroico galante deperiva sempre più; al romanzo di costumi ci eran mancate le forze; il romanzo psicologico non ci era possibile . . . Che fare quando la scienza fisica e la storia venivan afforzando il senso della realtà nelle menti non incolte? Già dal 1643 *Il Demetrio Moscovita* di Maiolino Bisaccioni; quindi *Gli amori di Carlo Gonzaga* del Leti (1666); l'*Heroina Intrepida* del Frugoni (1673); *La Marchesa d'Hunsley* — che ebbe una ventina di ristampe e l'ultima nel 1723 — del Lupis; *La Turca Fedele* di Teodoro Mioni, e altre narrazioni consimili in cui la storia sottostette non più idealizzata, o a dirittura preponderò su l'invenzione fantastica, dimostrarono che la realtà storica da noi prima che altrove s'opporrebbe e si oppose all'idealismo romanzesco. Questi romanzacci, sebbene in forma tuttavia fra ingenua e barocca, eran già molto lontani e diversi a quelli del La Calprenède e della Scudéry.

IV. — L'abate Chiari e i romanzi dell'ultima decadenza.

Dal decennio che compiva il secolo XVII sin quasi alla metà del settecento passò un'età poco propizia alla cultura del romanzo. Le vicende politiche intrattennero le menti e gli animi, che lo stimolo della realtà veniva ridestando, assai meglio d'ogni invenzione fantastica. Pareva che il destino scegliesse l'Italia per campo e teatro di battaglia e che proprio in Italia dovessero cominciare a risolversi tutte le guerre europee.

Nel 1700 le guerre di successione di Spagna ne rimetteva sossopra le parti estreme, Napoli e la Lombardia, e commoveva tra i due campi l'Italia media. La battaglia di Torino nel 1706 permise una speranza che nel 1714 fu soddisfatta; a veder gli Spagnoli che se ne andavano. Finalmente!

Non era la libertà, era una liberazione. Ma gli animi si erano appena risollevati e quetati alle nuove condizioni di cose, quando l'Alberoni suscitava la quadruplice alleanza a

sconquassare l'Europa. Domata la diplomazia dell'Alberoni, la guerra di successione di Polonia (1733-38) aveva in Italia il più importante episodio. E subito dopo (1741), la guerra di successione d'Austria traeva Francesi e Spagnoli nei piani lombardi. Grazie a Dio fu l'ultima incursione spagnolesca, e gli Italiani poterono attendere tranquilli i benefici della pace d'Aquisgrana (1748). Si dirà che anche tutti questi malanni della politica non vennero per nuocere alla letteratura, se le risparmiarono brutti romanzi! Fu infatti nella parte esente alle battaglie e alle batoste, che il romanzo tirò innanzi e cercò di rifarsi, non bene, del tempo perduto; ma era un tristo destino anche questo, che esso pure, prima di ricevere qualche benefizio dal Rinnovamento, dovesse vedere la corruzione e la decadenza estrema di Venezia, e goderne.

Oltre alle vicende politiche e guerresche, impedì il romanzo, nel periodo di cui discorriamo, la fortuna dell'Arcadia (1690). La quale come tutti sanno, non fece che mutar veste al preziosismo e sostituire la galanteria spicciola alla galanteria maestosa, abbattendo, così a forza di madrigrali e di canzonette, la mole delle macchine eroiche. Gli Arcadi furono nemici naturali dei romanzieri. Aggiungete altri avversari e altre avversioni: il melodramma, che dopo aver tratto materia di spettacolo fin dai romanzi, risorgeva e commoveva con dolci echi tutti i cuori bennati; le relazioni di viaggi che distraevano e incitavano le fantasie; gli studi scientifici proseguiti dai seguaci di Galileo e gli studi storici e filosofici, che, almeno di contraccolpo, percuotevano le menti fornite di qualche cultura e a poco a poco le disponevano al movimento riformatore filosofico e scientifico di Francia.

Intanto in Francia il romanzo progrediva liberamente e vi trovava la via retta per cui oggigiorno conquistò il primato sulle forme letterarie. La retta via.

Lo favorirono colà altre condizioni sociali intellettuali e morali e nuove tendenze artistiche; gli diede la più valida spinta al retto avviamento l'opera d'una donna: m^me^ di La Fayette. Ecco la differenza fra paese e paese e fra clima e clima, più che fra scrittore e scrittore. Per la sua salute e la sua gloria, al romanzo era necessario tendere alla realtà. La *Princesse de Cleves* di m^me^ de La Fayette fu altro che il tentativo brusoniano di rappresentare la vita esterna e fu ben più che un « episodio dell'*Astrea* »; fu la sincera confessione di una donna

intelligente e appassionata, che dalla psicologia rudimentale della Scudéry, passò alla considerazione del suo cuore; fu il dramma di una donna che, combattuta tra la passione e il dovere, confessava al marito il suo amore, non ancor colpevole, e vinceva, superava sè stessa. Pare un romanzo moderno! Ma a noi, allora più che mai, mancava la facoltà dell'ascoltazione intima. Ricercavamo, e come! i misteri del mondo fisico; ricercavamo, e come! le leggi della storia; ma coteste passioni intime, cotesti drammi spirituali, o non li comprendevamo, o comprendendoli non sapevamo indagarli; c'era in noi quasi la debolezza, la ripugnanza d'una coscienza inferma che non ha forza e coraggio di esaminare sè stessa.

Confronto consimile e non meno triste può farsi a proposito di un altro romanzo francese, sebben quasi coetaneo della *Princesse de Cleves;* gratissimo esso pure al gusto del tempo e di grande efficacia letteraria: *Les memoires du Conte de Grammont,* scritte dal favolista Antoine d'Hamilton e alimentate di vita vissuta. O non traevano argomento dalla vita anche le *Memorie della Signora Colonna G. Connestabilessa del regno di Napoli,* ch'eran state pubblicate in Italia fin dal 1678? Queste memorie usavan la realtà, più o meno falsata, per il libello; mentre quelle francesi la sollevavano all'arte; romanzi, gli uni, pieni di vigore; gli altri, i nostri, sterili.

Peró accadde anche per il romanzo francese d'allora che tra i numerosi rampolli di buona razza ci fossero molti infermi. Mme. de la Fayette lasciò dietro di sè gran numero di imitatrici e d'imitatori, i quali l'ammiravano più nella *Zayde,* romanzo di transizione, che nel capolavoro, e proseguivano per la via falsa: alla galanteria dell'età del Re Sole sostituirono la galanteria del tempo di Luigi XV; scambiarono gli eroi cavallereschi e concettosi e le viragini sapienti e sentimentali in avventurieri e avventuriere, rimescolando nel contenuto i pasticci e le inverosimiglianze d'una volta.

Cattive romanzatrici e buoni romanzieri.

Fu questa una gazzarra di mesdames Guerin (1681-1749), Riccoboni moglie del comico mantovano (1714-92), d'Aulnoz (1630-1705), Genlis (1746-1830), Simon, Candeille e di messieurs Crebillon (1707-1777) e Duclos: solo notevoli, ma oltre la metà del secolo, Mme. Cottin, che prestò « color locale » al Saint-Pierre; il Florian, che rinnoverebbe la narrazionec ampestre; il Marmontel, che rifarebbe il romanzo storico antico.

Non minore figliolanza ebbero le Memorie del duca di

Grammont; nè tutte piacevoli come quelle di Courtilz de Sandras, che servirono poi al rifacimento dei *Tre Moschettieri.* Ma da Mme. di La Fayette e dal *Grammont* e da una contemperanza di arte e di psicologia, che aveva a maestri il Molière e il La Bruyère, derivarono romanzieri quali il Le Sage, il Marivaux, il Prévost.

Il Le Sage fece la commedia umana nel *Diable boiteaux* e nel *Gil Blas;* il Marivaux, nella *Vie de Marianne,* 1731-41, e nel *Paysan parvenu,* 1735-36, rimanendo romanziere galante, attinse alla realtà psicologica e del costume; il Prévost nelle *Memoires d'un homme de qualité*, 1728, incluse la storia di *Manon Lescaut.* Nello stesso romanzo filosofico, ch'era possibile allora, quando le dame ascoltavano in chiesa il Massillon e si arrabbiavano nei salotti contro il Cartesio, la realtà penetrava nella materia fantastica con le finezze psicologiche e con lo spirito del Le Sage e del La Bruyère. Nè fu gran merito nostro che il Montesquieu avesse in Italia una fonte delle *Lettres Persanes* (1722) nell'*Esploratore turco* (Parigi, 1686) del genovese G. Paolo Marana, il quale aveva imaginato che un turco dimorante a Parigi informasse il sultano intorno i costumi europei.

Or, mentre la letteratura romanzesca francese progrediva così, progrediva anche meglio la letteratura inglese. Se il primo genere conserva qualche pregio nella pianta rigogliosa, ringraziamo il Cielo d'aver dato all'Italia fin dal trecento i romanzi del Boccaccio e nel quattrocento l'*Arcadia* e la cultura cavalleresca del Rinascimento! Qui è debito notare che per influssi francesi e spagnoli il romanzo inglese potè evolvere, prima, al romanzo eroico galante e picaresco, e divenire nel settecento romanzo nazionale. Il quale cominciando d'avventura e filosofico col *Robinson Crosoe,* dai *Viaggi di Gulliver* e dalla *Pamela* (1740), dalla *Clarissa* (1747), dal *Grandison* (1753) del Richardson, e dal *Giuseppe Andrew* (1742) del Fielding, pervenne al perfetto tipo di romanzo inglese del Goldsmith: *Il Vicario di Wakefield,* 1766.

Nè poca influenza inglese, particolarmente del Richardson, ricevè a sua volta il romanzo francese fin alla *Nouvelle Héloïse* (1761) e il romanzo tedesco fino al *Werther* (1774). Influenza inglese.

Ma in Italia? Traducevamo e imitavamo a stento francesi e inglesi; nella prima metà del secolo. Ci piacevano gl'inglesi perchè nel settecento la lingua inglese era conosciuta da noi

forse meglio di adesso; si studiava fin nei collegi femminili, a ciò portando il cosmopolitismo, che fu carattere peculiare del secolo XVIII e conseguenza degli sconvolgimenti politici; a ciò contribuendo cause minori: una principessa italiana era stata regina d'Inghilterra; i ricchi inglesi viaggiavano per diporto in Italia e molti giovani ci venivano come alla terra dei loro studi classici, e per contro, letterati italiani viaggiavano in Inghilterra e ne recavano l'ammirazione del Milton, del Pope; scienziati viaggiatori andavano a trovare il Newton quasi un fratello di Galileo...

Fra le traduzioni e le imitazioni che bastarono allo scarso commercio dei romanzi nella prima metà del settecento, troviamo: Le *Diable boiteaux,* volto in italiano nel 1714, nel '16 e nel '21, e seguitato da un *Diavolo gobbo,* un *Diavolo storico,* e da altri *Diavoli;* l'*Histoire de Gil Blas* sollecitante il canonico G. Monti a tradurlo ('28) e a scrivere la *Storia di un figlio di Gil Blas,* ch'ebbe sette edizioni dal '37 all'803.

Per la via del Prévost, traduttore francese, la *Pamela* diventò popolare da noi fin dal '42 e fu proibita a Milano dalla Chiesa e proseguita da altre *Pamele* e *Antipamele;* ma di dopo il '50 son le traduzioni della *Clarissa* e del *Grandison,* e dei romanzi del Fielding. *La Vita di Marianna* del Marivaux fu italianizzata nel '46. Del '50 è quella del *Contadino incivilito* che, al presentimento dei tempi nuovi, ebbe gran seguito di *Contadini gentiluomini* e di *Contadine incivilite* o *ingentilite;* e del '51 fu tradotto *Il Farsamone* sempre del Marivaux. Il *Crusoé* italiano sembra non apparisse avanti il '57. *Manon Lescaut* apparve nel '56.

Allora, già mutati i tempi e i gusti, dilagavano « storie galanti », bestialmente tradotte dal francese, diceva il Baretti.

E a Venezia balzò fuori un alacre fabbricatore di romanzi, il quale pretese, nientemeno, di far concorrenza agli stranieri.

Pietro Chiari 1711-85.

Romanziere galante? Non poteva essere che un abate. Fu l'abate bresciano Pietro Chiari che da Modena, dove era stato poeta di corte e professore di letteratura e dove si era fatto graffiare e mordere dalle donne, venne a Venezia intorno il 1745, a trentaquattro anni d'età.

Nel '46, e forse dopo, egli difendeva ancora la storia contro i romanzi e contro una « dama di qualità », che ammirando i romanzi di Francia lo invitava a scriverne; e difendeva, insieme con la storia, la moda, che ancora correva e ch'egli

seguiva, delle raccolte di Lettere; il genere letterario più adatto alle divagazioni pedantesche e petulanti del così detto « secolo filosofo ».

Soltanto nel 1749 il precipitoso rivale di Carlo Goldoni si lasciò andare a un romanzo. In verità non poteva cominciar peggio!; con certe avventure amorose e militari di un *Un Ussaro italiano.*

Però odorando folate di favore romanzesco in tanto spirare di filosofia, il Chiari non tardò a convincersi che a lui sarebbe filosofia, cioè mezzo per far quattrini, soddisfare anche con tale materia il pubblico umore; e poichè aveva buon naso, non tardò a sentire come potevan combinarsi filosofia e romanzo. Non per nulla il Prévost aveva scritto *Le Philosophe Anglais* o l'*Histoire de M. Cleveland* e a Parigi erano in fama un *Philosophe Amoureaux* e un *Guerrier Philosophe.*

D'altra parte, Carlo Goldoni, che aveva buon naso anche lui, anzi migliore, nel 1753 dava a rappresentare il *Filosofo inglese,* concepito per questa ragione ch'egli riferiva nelle sue *Memorie:*

Aveva allora grande spaccio in Italia la traduzione dello *Spettatore inglese*, foglio periodico, che vedevasi fra le mani di tutti. Le donne, che in quel tempo a Venezia non leggevano molto, presero gusto per questa lettura e cominciarono a divenire filosofesse.

Il filosofo inglese piacque, e apriti Cielo! Nello stesso anno 1753 l'abate rivale rappresentò il *Filosofo Veneziano* e per di più pubblicò un romanzo in tre tomi: *La filosofessa italiana (Avventure della Marchesa N. N.).* Proprio quel che ci voleva!; tanto vero, che la *filosofessa italiana* piacque come tutti gli *amanti filosofi,* i *militari filosofi,* le *villane filosofe,* i *filosofi viaggiatori,* i *filosofi veneziani,* le *cortigiane filosofe,* i *filosofi contro voglia*, di cui si valsero tanti altri romanzacci francesi e italiani. Fu questa *filosofessa* il primo dei quaranta o cinquanta romanzi che al Chiari fornirono quattrini dal 1753 al 1785 e che lo adagiarono nella gloria di scrittore popolare.

La prima fonte di popolarità.

Ma, adagiata così bene, la fama del Chiari ebbe al suo tempo tali frustate dal Baretti, tali fustigature da Carlo Gozzi, e tante punzecchiature e tante beffe di *Zuccavuota* e *Testavuota* da questo e da quello della turba avversaria e goldonista, che anche oggi essa stenta ad accomodarsi nella giusta posizione storica. Dal Guerzoni, che gli diè del « pappagallo »

al Masi, che gli diè dell' « ingegno balordo, senza buonsenso e buongusto », quale storico onesto non si è sfogato in insolenze contro il Chiari? Non si badò che al giudice Baretti scappò questa sentenza:

> *Al Chiari* è per così dire una specie di poetico miracolo quando esce dal cervello una cosa buona senz'essere accompagnata da due tristi.

Era dunque da tener conto del miracolo che il Baretti ammettesse qualche cosa buona in costui.

E non si avvertì quell'opinione di Gaspare Gozzi:

> Gli scrittori procurano anche nelle invenzioni e ne' trovati loro di fantasticar cose che piacciano a quei tempi in cui dettano; e non potrebbero piacere, se non si conformassero a' costumi de' quali è andazzo mentre che scrivono.

Il pubblico dei lettori.

Sappiamo chi fossero coloro a cui il Chiari piaceva. Eran le dame che tenevan su la teletta lo *Spettatore* come il giovin signore del Parini ci teneva la *Pulcella*, il Boccaccio e le *Memorie di Ninon de Lenclos*; eran quanti preferivano i drammi lagrimosi alla buona commedia e quanti richiedevano al Goldoni *romanzi in azione,* perché « il romanzo della *Pamela* era la delizia degli Italiani » e « a tutti era noto il romanzo intitolato: *Lettere di una Peruviana* di m^me^ di Graffigny, e andavan « per le mani di tutti i racconti del Marmontel », i viaggi del Borghesi, del Maunevilet e dell' abate Prévost; era « il pubblico che trascriveva l' Istoria delle nazioni moderne del Salmon » tradotta dall'inglese, e pareggiava m^me^ du Boccage al Milton. Il Goldoni li appagava, meglio che con la *Pamela* e la *Vedova spiritosa,* con l'*Incognita,* la *Sposa Persiana,* l'*Ircana in Ispahan,* la *Peruviana,* la *Bella Selvaggia,* la *Dalmatina.* Inoltre, Gaspare Gozzi per conto della moralità, componeva un tedioso romanzo etico e allegorico, — il *Mondo Morale* —, cui non davan sollievo nè una tragedia del Klopstock nè i dialoghi di Luciano; ma in cui per la storia dei romanzi, tanto diversi dal suo, ritraeva così una lettrice d' allora:

> Era per avventura Cecilia col lungo leggere degli amorosi romanzi, dei quali è oggidì innondata la terra, divenuta così sottile estimatrice degli animi umani, che quasi colla bilancia alla mano pesava non solamente ogni parola, ma ogni atto ed ogni cenno altrui.

Filosofia (non si dice psicologia): ecco ciò che piaceva!

Ma per piacere, la filosofia doveva svagare nelle avventure, perchè quelli erano anche i tempi del Cagliostro e del Casanova, delle giovinette casanoviane e goldoniane che viag-

giavano incognite e trasvestite da uomo, della signora d'Eon che fu capitano di dragoni e aiutante del maresciallo di Broglie, e delle adulteri amanti del Lauzun che gli combattevano a fianco in abito soldatesco.

Che fece il Chiari? Fece la giovine *Filosofessa italiana*, la quale trasvestita da conte di Ricciard fuggiva di convento, scopriva intrichi alla corte, era messa in prigione, ecc., finchè diveniva comandante dell'esercito francese in Italia. Poi, più o meno filosoficamente, e in sedia da posta, egli trasportò a mille peripezie le *Ballerine* e le *Cantatrici,* accompagnò la *Zingana* in Egitto, Russia, Turchia, Cina, Marocco, e la *Vedova di quattro mariti* in Europa, Asia, Africa; fe' strabalzare la *Viaggiatrice* da Torino a Parigi, da Genova a Londra e a Milano; trasferì la *Cinese in Europa;* e così via; e le Cecilie, figurate da Gaspare Gozzi imparavano, secondo l'altro Gozzi, Carlo....

. . . . . siccome entro le mura
Delle vergini sacre ivan gli amanti;
Come fuggian da quelle alla ventura
Le donzelle ivi poste, andando erranti;
E vestite come uomo, alla sicura
Dormian co' maschi. . . . . ;

Il Chiari insomma abusò de' suoi lettori e della sua fortuna abusando di quel che pur la realtà dei costumi contemporanei ammetteva per vero e per verosimile; nè era tutta colpa sua e solo colpa sua, se tornavan nei romanzi le fughe, i rapimenti, i travestimenti, i salvamenti, le prigionie, i duelli, le agnizioni, gli smarrimenti, le burrasche, ecc. dei romanzi eroici e dei romanzi greci.

Nè, dopo il Brusoni, il Chiari aveva merito di umiliare lo stile nella sciattaggine più volgare; come non aveva merito, seguendo l'evoluzione del romanzo francese e inglese, di prediligere la forma autobiografica e di sostituire all'aristocrazia degli antichi personaggi gente d'ogni condizione, o, almeno, d'ogni abito; e di mutare i *concetti* secentisti in aforismi, massime, paradossi non sempre arguti o savi quali i seguenti:

Una donna di spirito sa profittare delle sue debolezze medesime.

Gli spiriti più grandi sanno umiliarsi senza avvilirsi.

La bellezza è un fiore d'una sola stagione, che neppur gode il privilegio degli altri, d'esser stimata in una stagione non sua.

Il mondo è un ingannatore delle sue massime, perchè troppo è ingannato da' suoi pregiudizi.

Se il mondo è vizioso, non bastano le colpe altrui per giustificare le nostre.

Certo! la corruzione del secolo non giustifica i corrotti romanzi. Ma la critica e la storia debbono misurarne la condanna a norma dei tempi e sommare con le circostanze attenuanti le buone intenzioni.

Il Chiari ebbe anche di queste. Prima di tutto, quando in Italia le traduzioni di *Contadini inciviliti,* di *Contadine incivilite,* di *Viaggi all'isole d'Amore,* d'*Orfani fortunati*, di *Zingarelle,* di *Nuove Marianne,* di *Greche moderne* assassinavano ugualmenente Marivaux e De Mouhy o Lambert, Prévost e Le Morlier o Bataille, il Chiari credè sollevar l'Italia dal mendicare romanzi stranieri « trasportando di fatto (parole sue) quanto trovava di buono e di meglio ne' romanzi francesi ». Così attinse a una commedia di Voltaire la *Bella Pellegrina* (1759); s'inspirò allo Swift o al Montesquieu o al De Foe nell' *Uomo di un altro mondo* (1760) e nell'*Isola della fortuna* (1774); risentì già del Rousseau e precorse in certo modo fin il Saint-Pierre celebrando, nella *Donna che non si trova* (1763), e nelle foreste vergini, le nozze della fanciulla selvaggia e del giovane Deling con soli compagni e testimoni un cane e una capretta.

Il guaio fu che invece che al buono e al meglio, s'attenne spesso al cattivo e al peggio! Per compenso, ebbe altre buone intenzioni che giustificano il giudizio del Tommaseo: l'ingegno non gli mancava; gli mancava la « coscienza d'artista ».

In un luogo della *Filosofessa italiana* accennò a far di lei *una, o compagna, o sorella di don Chisciotte che contraffacesse ne' suoi avvenimenti quanto si leggeva accaduto ad altre* filosofesse.

Un motivo anche più originale, perchè gli venne dall'esperienze del teatro, il Chiari ebbe a scrivere *La ballerina onorata*, la *Cantatrice per disgrazia* e *la Commediante in fortuna* (1754-55).

Ballerina onorata.

Nella *Ballerina* « Marianna, ragazzetta, lavora da sarta con la madre; vivon povere, oneste e felici. Ma un giorno càpita nella loro stanzetta per commettere un abito, una ballerina, che, naturalmente, magnifica la sua professione, e col luccichio delle sue gemme suscita un turbamento nell'animo di Marianna, che non ha più pace...

« La madre, indovina i pensieri della figlia, e la rimprovera, e sempre più amorosamente la sorveglia. Ma il lavoro viene a mancare; la miseria batte alla porta; e allorchè uno zio di Marianna le scrive invitandola a Roma, quale cameriera

di una principessa, la madre, collo strazio nell'anima, s'induce a lasciarla partire. Appena giunta a Roma, ella va alla casa che le è stata indicata; ma non trova lo zio. Trova invece un giovane signore che la conduce seco in un palazzo sontuoso... È appunto il duca, del quale lo zio di Marianna è il maggiordomo!... Ella resiste; fugge, di notte, per una finestra, in un giardino... Poco dopo due signore s'avanzano dal viale: Marianna implora pietà... E una delle signore si dice la moglie del seduttore, ma non ne è che la mantenuta... Marianna fugge di nuovo; esce di Roma... Presso un'osteria trova un cavallo e una *sedia* senza custodia..., e via! S'imbatte in un giovinetto, fuggito dalla casa paterna e pentito; lo prende seco, e vanno a Napoli. Il padre del giovane è maestro di ballo; lei e lui studiano il ballo, e insieme passano di città in città, di teatro in teatro, amanti puri.

Finalmente a Parigi Marianna trova un ricco marchese che vuol sposarla: quando si scopre che egli è suo fratello!; ambedue figli naturali di un duca. Ella sposa allora un capitano; si ritira dalle scene...».

Ma il meglio di questi romanzi teatrali è nei costumi: delirî di popolo e di dame; generosità o viltà di vecchi e ricchi *protettori* per le *virtuose;* ruffianesimi di vecchie *mamme*; gelosie d'ammiratori e d'amanti; battaglie di spettatori prezzolati; inganni d'impresari; scandali fra le quinte; baruffe di *prime donne*; lazzi di Pantaloni, e d'Arlecchini.

Riflessione critica troppo moderna fu forse nello scorgere un tentativo o una tentazione di romanzo sociale nella *Giocatrice di lotto* (1757), e più d'un secolo doveva passare avanti che gli stessi guai di ballerine e di lotto significassero infermità sociali nell'arte di Matilde Serao; ma è giusto avvertire che alle solite avventure romanzesche il Chiari trasse nuovo argomento dalla passione a cui allora s'abbandonavano tutti.

E il cabalista don Astrolabio nella *Giuocatrice,* e la vecchia che fa la giovinetta nella *Cantatrice,* basterebbero ad accertare che lo scrittore di drammi lagrimosi avrebbe potuto accostare più d'una volta la comicità goldoniana; come vestendo il famigerato Casanova da signor Vanesio lasciò credere che molte volte ritraesse dalla vita veri personaggi secondari.

Innovazioni formali.

Per esempio, nell'*Uomo di un altro mondo* (1760) v'è un curioso tipo di ciarlatano, che è proprio uno degli avventurieri settecentisti, scettici e corrotti. Ancora, l'abate cercò

novità di forma esterna: *La Bella Pellegrina* (1759), è divisa in giornate, anzichè negli *articoli,* secondo cui fu solito distribuire con gran simmetria la sua materia; e la *Viaggiatrice* (1761) è svolta per lettere che l'eroina scrive a lui, all'autore. Piccole cose, è vero, ma allora! Cercò pure francarsi dall'abitudine convenzionale nella *Zingana* (1758) interrompendo la consuetudine del matrimonio alla fine. Nella *Francese in Italia* ('59) atteggiò in satira il fanatismo delle mode di Parigi.

Per concludere: i romanzi del Chiari andavano celebri da Venezia a Napoli. A Napoli vi eran noti come il *Caloandro* e la *Bella Magalona*, e il cantastorie Stuorto cantava la *Storia di Mambrino,* che il Chiari aveva tradotta dal francese.

Invano il Baretti aveva consigliato le fanciulle nobili di mente e di schiatta che lasciassero i romanzi dell'abate a godimento dei servitori di livrea e delle plebee donnicciuole; invano era stato deriso il Chiari nella *Marfisa Bizzarra* e nelle fiabe di Carlo Gozzi, che nel 1797 attestava come i romanzi dell'abate andassero ancora per scuole, collegi e monasteri! A Venezia l'editore Molinari si provava a ristamparli in *Collezione completa* nel 1819! Del resto, se è vero che la coscienza sociale di un'età ha determinazioni molteplici e complicate, per cui a reintegrarla storicamente occorrono i documenti più disparati e più umili, questi romanzi sono essi stessi documenti storici. Quando a Parigi il pensiero dei filosofi preveniva l'azione rivoluzionaria e il *Ça ira* dei sanculotti, e la frivola e galante gente aristocratica moriva con indifferenza non di rado eroica, la repubblica di Venezia si disponeva a morire così, in agonia comica e tragica; con una intorbidata coscienza che confondeva insieme le imagini impudiche e frenetiche dell'alcova patrizia o del Ridotto, e gli onesti Pantaloni, le figlie ubbidienti, le serve amorose. Nel secolo XVIII, tra la moralità gazzettiera e comica di Gaspare Gozzi e di Carlo Goldoni, e l'immoralità incosciente e diguazzante del Casanova, dovevan trascorrere anche le avventuriere del Chiari, onorate perchè salvavano con frodi la verginità del corpo, o abortivano in conseguenza ad equivoci e ad inganni. Per noi, esse eran prive del senso morale non meno e non più dell'abate che le vedeva nella sua fantasia, e non meno dei lettori che ne se ne facevano delizia.

Valutazione storica.

Meno volgare del Chiari fu l'emulo di lui, e discepolo, Antonio Piazza. Dire « meno volgare » d'un settecentista sembra ingenuità? Ebbene, quasi quasi diremmo che « nobilitò la car-

A Piazza 1742-1825.

riera romanzesca » un romanziere il quale non dubitava nemmeno che non perissero nella *obblivione tutti i libri di simile genere!* E i romanzieri e gli editori dei nostri giorni non chiamerebbero forse ingenua la *réclame* che il Piazza faceva alle opere sue?

Apparecchio, per l'autunnale villeggiatura, un nuovo Romanzo di due tomi intitolato: *Il Teatro;* il quale per grandezza, per novità, e per la critica che in esso si troverà maneggiata, potrà servirvi di piacevole trattenimento, o miei carissimi Padroni e Amici.

Sissignori: il romanzo non era altro che un « breve e passeggero trattenimento », solletichevole per titoli o lagrimosi o piccanti. Nè l'editore si faceva scrupolo di attribuire talvolta a un romanziere le opere d'un altro per giovare, lui compreso, a tutti tre!

Del signor Antonio Piazza veneziano s'offrivano agli « associati » l'*Omicida irreprensibile* (primo lavoro, 1762), l'*Italiano fortunato* (1764; ebbe tre o quattro edizioni), *Il merlotto spennacchiato* (che forse era del Chiari, 1769), *L'amico tradito* e *La moglie senza marito, La bella prigioniera* e *Il Vero amore ossia la storia d'Irene e Filandro* (1782-85), ecc. fino alla *Persiana in Italia* ('93, uno degli ultimi); e costavan poco: *L'Incognito, ovvero il figlio de' suoi costumi* ('67), in due tomi, non valeva che L. 5.10; *L'Ebrea, istoria galante* ('69), in tre tomi, L. 4.10; *La Virtuosa, Le Stravaganze del caso in Bergamo,* si vendevano a L. 1.10; i più, a L. 2 o L. 2.10.

Graziose quali scenette goldoniane le illustrazioni. Parrucche e guardinfanti; e anche pugnali. In versi la spiegazione delle vignette, come allora usava:

Nella tetra feral scena d'orrore,
Mira i prodigi tuoi: barbaro Amore.

Nei *Delirii dell'Anime amanti* Rosaura apparisce a una fonte nel costume con cui Nanà si contempla allo specchio, e Florindo arriva dalla porta del giardino; ma Florindo si volta in là. Egli veramente ha nome Artidoro; ella veramente ha nome Ernegilda; egli le porta il canarino fuggito di gabbia.

Non vi guardo, bella Ernegilda, ma peno, e peno in un modo che non è concepibile. Ecco qui a terra il diletto vostro augellino. Lo copro, perchè non fugga, con questo fazzoletto tinto del sangue che ho sparso per ricuperarvelo Parto, Ernegilda, e parto colla compiacenza onorata d'aver a mio gran costo rispettata la vostra verginale innocenza.

Ahimè! all'*Articolo VI ed Ultimo, Ernegilda dà foco al Convento e fugge... S'ammala, e per un colpo d'accidente, more appresso il suo Amante. Ei si fa Frate. Sua morte prima di compiere il Noviziato, e dove fu seppellito...*

Storielle lagrimevoli.

Delirii popolari davvero, se ebbero una ristampa nel 1850! E si capisce: alla povera Ernegilda accadde come a più d'una eroina del Romanticismo, che le facessero credere morto in battaglia il suo Artidoro; ond'ella si fece monaca. Ma tornato l'amante, che fare? Dar fuoco al monastero, fuggire nella confusione dell'incendio e... morire di gioia, di patimento e di rimorsi.... In una romita chiesuola e in una stessa tomba giacciono Ernegilda e Artidoro.

Ma il buon Piazza aveva fatto di meglio. Dopo aver abbandonata la disciplina del Chiari si era rivolto agli esempi dell'Arnaud, sostituendo il « romanzetto » ai romanzi prolissi, il sentimento alle aberrazioni fantastiche. Non solo, commediografo e goldoniano, aveva desunto dalla vita teatrale argomento a romanzi (*L'impresario in rovina, Giulietta, La pazza per amore:* trilogia, 1770-'73) con più che accenni alla vita veneziana e alla lotta fra il Chiari e il Goldoni. E fra i romanzi d'avventura lasciò la notevole bizzarria degli *Zingani*; e fra i sentimentali, l'*Amor tra l'armi* (1772), che è storico, con azione al tempo della guerra tra i Corsi, sostenuti da Pasquale Paoli, e i Genovesi.

Questo *Amore* ha conclusione tragica; mentre i *Zingani* (1770) ridono alla « picaresca » e alla boccacesca, menando per il mondo, e fin in un monastero a mostrarvi il miracolo di una femmina mutata in maschio, quelle due birbe di Corradino avventuriere e di Celino vestito da donna. Eppure Corradino muore colpito da un fulmine e Celino si pente e si fa romito! Presentimenti della Rivoluzione, che non consentono di ridere a lungo. Tanto vero, che negli *Zingani* non manca la satira del costume corrotto e della nobiltà.

Una satira curiosa della vita settecentesca è in un racconto non italiano, che poteva parere italiano. Si direbbe l'avesse letto il Parini per l'amor dei cani e per la Vergine Cuccia. Lo compose Fr. Coventry col titolo *History of Pompey*, etc. etc. (1752) e, accomodato in francese da un francese, miglior accomodamento ebbe in Italia forse da Gaspare Gozzi col titolo: *Avventure di Lillo cagnuolo bolognese, storia critica e galante tradotta dall'inglese* (1765).

Ma mentre l'arguzia inglese galanteggiava col cagnuolo avventuriere, la dolcezza nostra preferiva esortare i cicisbei al « sano Amore » con le tre dicerie del *Congresso di Citera* (1746; e più volte). Per questo l'Algarotti s'era inspirato al *Tempio di Gnido* del Montesquieu; e forse all'uno e l'altro l'autore francese d'un *Viaggio all'isola d'Amore* ('50). Alla carta del paese di Tendre tornavano a inspirarsi il francese Le Noble e un italiano ignoto con *Un viaggio nei luoghi più riflessibili dell'Isola d'Amore* (Venezia, '45). Poi consimili allegorie erotiche si complicarono esse medesime in avventure strampalate, sì da appagar tutti i gusti! Per esempio: *Il naufragio felice allo scoglio del Disinganno* (1780?)

Romanzi a centinaia.

A conti fatti, di romanzi d'ogni sorta, tra cui le imitazioni del Piazza e le traduzioni, un erudito non pedante, G. B. Marchesi, potè annoverarne quattro centinaia in questa seconda metà o fine dei secolo XVIII. Il seicento, il « secolo dei romanzi » era vinto! E che porcherie anonime! *Le avventure di due dame forestiere;* le *Avventure piacevoli di frate Maurizio*; *La figlia naturale*... Non v'importa di sapere che *L'avventuriere, ossia memorie di Rinaldo Dalisso* ('61) furon fatica di Antonio Benedetto Basso da Bassano? che l'*Istoria di Delì* ('75) fu di G. B. Verci? che *L'innamorato* o il *Clersì* ('76) furon di G. M. Foppa? che le *Avventure del Barone di Sparre* furono di A. Zanchi? Voi non sapete se *Il filosofo veneziano* ebbe a genitore il gondoliero Bianchi o il doge Grimani? Meno che a voi ne importava ai lettori settecentisti! Molti romanzi traducevano, e sempre a gran velocità, un Muletti, un Conte di S. Raffaele, un Formaleoni; ma anche le fatiche originali (che originali!) tornava conto gabellarle per inglesi e francesi.

Qualche buonanima se ne sdegnava invano; come un Norberto Caimo, che in certe *Lettere di un vago italiano* detestava i servi seguaci dei Mouhy e Marivaux e rimproverava fossimo discepoli di un'altra nazione « anche nelle inezie ». Non erano inezie se, dopo che fu diffuso, tradotto nel 1740, il famoso *Traité de l'origine des Romans* del secentista Huet si disputava accanitamente intorno la maggiore utilità del romanzo o della storia, e facevano chiasso perciò un G. A. Costantini e un G. F. Belletti: non erano inezie se i romanzi trovavan traduttori Gaspare Gozzi, che die' il *Belisario* del Marmontel, 1783, e Le *donne militari,* 1764, e Carlo Goldoni che die' la

Storia di Miss Jenny della Riccoboni, 1793; non erano inezie se avevan difensori A. Verri e il Beccaria, e se per nuova disperazione i moralisti eran già stati costretti, ed erano ancora costretti, all' omeopatia del vescovo di Belley! Imaginarsi le religiose avventure del *Cappuccino scozzese* del p. T. Colpani, 1763; *Le avventure d'un giovan cavaliere* del p. D. C. Barbieri, 1732; *la Farfalla ossia la Commediante Convertita* del p. Michelangelo Marin, 1797; le *Memorie del Conte di... vescovo titolare di Coloyne*, 1749; il *Principe Lacché*, ecc.

Mettiamo nella partita, sebbene offerto per romanzo di costumi russi, anche *Giovanni Vixighin di Taddeo Bulgarin volgarizzato* dal moralista A. Somazzi (1731).

Altro che la personificazione delle passioni umane fatta dal Gozzi nell'allegorico *Mondo Morale* per dimostrare come la natura universa andò a poco a poco alterandosi, e come potrebbe esser ricondotta nel buon sentiero!

G. Gritti 1740-1801.

Un uomo di giudizio, Francesco Gritti, si rassegnò a lasciar a mezzo la parodia dei romanzi del suo tempo, la quale nel nome di Tommasino avrebbe dovuto conseguir l'effetto del *don Chisciotte. La mia storia, ovvero memorie del sig. Tommasino, opera narcotica del Dott. Pif-Puf* (1767) presenta l' eroe orfano di madre, che morì forse di veleno *perchè le furon trovati sotto al capezzale uno scatolino di veleno, uno stiletto e il Caloandro fedele!* In lunghi viaggi e vicende accompagna l'eroe il servo Tofolo. A un'osteria, l'oste è pazzo per amor dell'Ossian e l'ostessa scappa con Tofolo: a un torrente, Tommasino salva una donna che v' affoga e che è un uomo: in duello, Tommasino ammazza il prepotente che l' ha sfidato perchè a uno starnuto non ha risposto *felicità:* in un bosco, rintraccia un uomo allo stato di natura che cammina carponi... È satira memore del Cervantes che serve così per il Chiari come per il Rousseau, e tocca pure il Voltaire nella *Prefazione,* ove l'editore narra le disgrazie del dottor Pif-Puf: commediografo, questi, fischiato in Italia; pedagogo cacciato di Germania per avere chiamato ignorante l' alunno; bastonato quale francese a Londra; tradito in Cina dalla moglie e da un padre gesuita; e così via.

Pif-Puf ricorda *Candido* e Candido ci ricorda versioni e inversioni dei libercoli più o meno filosofici o satirici che ebbero ansa dagli esempi Volterriani: l'*Anticandido*; *Chinki istoria cocincinese; Voltaire tra le ombre* e *Voltaire tornato dalle*

ombre, in forma rappresentativa dialogica; e le derivazioni del *Micromegas;* e quelle dei *Viaggi di Gulliver* fino a un *Viaggio nel centro della terra* e fino al *Viaggio etereo* di M^le^. Gamerin: tutta roba che, pare impossibile, dilettò negli ultimi trent'anni del '700 e per qualche anno ancora dell'800! Furono dello stesso genere e, nonostante i cognomi esotici, furono originali italiani, i prolissi faticosi *Viaggi di Enrico Wanton alle Terre incognite australi ed ai Regni delle Scimmie e dei Cinocefali;* satira greve anche quando le scimmie figuran da signore e i boschi da giardini inglesi; opera enorme dell'ab. Sceriman veneziano (1708-'84), che Dio l'abbia in gloria! Per di più, il Casanova, il famigerato Casanova, non tentò anche lui un romanzo satirico e un romanzo filosofico? Nel primo: *Nè armi, nè amori, ovvero la stalla ripulita* ('82) era una poco notevole satira personale; ma il secondo ('85-'99) avrebbe per noi qualche attraenza di Verne in un viaggio sottomare se, a sottrarcene, non fosse stato scritto in francese: *Icosameron, ou histoire d'Edouard et d'Elisabeth.*

Così il sig. Tommasino, sopraffatto da fasci e cumuli d'ogni erbaccia romanzesca, scoteva le spalle; Gaspare Gozzi impacciava nel su ricordato *Mondo morale* (1760) la sua Pellegrina di mondo allegorico; un Galanti si beava nel Richardson e nell'Arnaud e ne diffondeva sempre più la tenera ammirazione; le dame severe, come la duchessa Serbelloni, protettrice del Parini, meditavan su l'*Émile* e la *Nouvelle Héloïse;* le donnette casanoviane studiavan *Vita e lettere di Abelardo e di Eloisa*, tradotte in francese nel 1695 e nel 1758, e in italiano nel 1774, e l'Alfieri non sdegnava il Rousseau e lodava l'*Abaritte* del Pindemonte.

Anche lui, il roseo soave Pindemonte fece la sua « storia verissima » e la pubblicò nel 1790. Perché Abaritte, giovane Tangutano, ossia italiano, ne aveva viste di belle in Siberia, in Tartaria e nella Nuova Zembla! Si era mosso al lungo viaggio « per istruirsi e perfezionar la propria natura », senz'aver conosciuta, prima, la fanciulla che gli era destinata in moglie. Ella lo seguì incognita in quei paesi, ossia in Francia, Germania, Inghilterra; e dell'incognita seguace egli innamorò in modo che mai più, di ritorno a casa, si sarebbe aspettato di trovare in lei la sua sposa. Ebbene: con nuovi costumi e nuove costituzioni private e pubbliche, gli capitò di vedere fino apparizioni di spiriti ad una cena d'ombre! Ma se Abaritte di spiriti e di Illu-

I. Pindemonte 1753-818.

minati e Martinisti poteva sorridere, non sorrideva dei romanzi francesi.

Dovrò io dirvi come s'orna ne' vostri romanzi e nelle vostre commedie i modi e le degradazioni tutte del più raffinato libertinaggio? Come s'indora in alcuni de' vostri più saporiti libri la dannosissima irreligione?

Meno l'offesero i romanzi della Nuova Zembla, ove non lo sgomentò la tenebrosa Radcliffe e dove, tutt'al più, egli s'inspirò al *Rasselas* di Samuele Johnson per la sua *Storia verissima.* Ma nel paese delle *ombre,* in Tartaria, che romanzi gli furono raccomandati!

Abbattutomi su le prime ad uno, ove mi parea che il principale scopo dello scrittore fosse di render bello ed amabile il suicidio, non volli più leggere i romanzi vostri (*Letteratura Tschondès*, cap. XVI).

Già!, il *Werther*. Il *Werther* era stato pubblicato nel 1774. Nel 1790 chi avrebbe mai profetato ad Abaritte che un giorno sarebbero dedicati ad Ippolito Pindemonte i *Sepolcri* di Jacopo Ortis?

Nello stesso anno, 1790, a Venezia, una *Biblioteca Universale* cominciò a dar l'*analisi ragionata d'ogni sorta di romanzi* vincendo in concorrenza le *Biblioteche di campagna, biblioteche di villeggiatura, biblioteche galanti* o *piacevoli* o *sentimentali* che andavano per le mani di tutti e, sporcate, sporcavan tutti.

E sette anni dopo, Venezia era venduta all'Austria.

V. — Romanzi del Rinnovamento. Verri, Coco.

La critica del secolo XIX si conforce anche nel giudicare Alessandro Verri, e nei giudizi ostenta maggiore antipatia proprio per la maggior opera di lui: le «sentimentali», «rettoriche», «gonfie» *Notti Romane.* È moderna antipatia di stile; e vedremo quanto sia giusta: è antipatia di forma; e ammettiamo subito che a cotesti colloqui si adatta male il nome di romanzo. Se non che la storia vale più della critica; e la storia accerta per prima cosa che *Le Notti Romane* furono il romanzo prediletto dagli Italiani nell'età del Rinnovamento, e piacquero non meno del *Jacopo Ortis* nell'età del Risorgimento. Queste «declamazioni», in tal forma, riscossero giovani cuori con veemenza d'arte nuova e d'antichi spiriti, e con l'arte sollevarono menti libere dalla servile ammirazione del Chiari e dei suoi compagni. Nell'età del rinnovamento morale del Pa-

rini e del rinnovamento politico dell'Alfieri, *Le Notti Romane* non dovevano servire, come alcuni critici oggi sembrano credere, a modello stilistico o ad opera didascalica intorno gli usi e i costumi dell'età romana, nè per tutti i contemporanei ebbero il maggior pregio in quelle rappresentazioni pittoresche e drammatiche, le quali, si dice, bastarono per sè stesse a commuovere lettori in tutta Europa. Le edizioni che l'Italia rifece delle *Notti* quando la percotevano più duramente il bastone e l'insolenza dei Tedeschi, attesta che la rettorica del Verri fu di quella che traeva al martirio e alle guerre salvando l'onore e conquistando la libertà alla patria.

Alessandro Verr 1741 1816

Certo nocque ad Alessandro il confronto col fratello Pietro, e più gli nocquero contradizioni e conversioni di pensiero e d'arte. Nel *Caffè* aveva fatto rinunzia *avanti notaio* al vocabolario della Crusca; aveva aiutato la rivoluzione dello stile italiano agitandolo alla francese e alla sbracata contro i classici; aveva elevato il Montesquieu a pari del Newton e di Bacone. Venticinquenne, nel 1766, accompagnò il Beccaria a Parigi per conoscervi di persona quei filosofi che il Baretti chiamava « scompaginatori della mente umana» e ch'egli amava. Ma da Parigi passò in Inghilterra e di là per Genova e Firenze venne a Roma, che fu sua dimora per il resto della vita. A Roma il fervido allievo della letteratura e della filosofia francese moriva a settantacinque anni scrittore classico e avverso agli Enciclopedisti, che avevano dannosamente combattuta la religione. Fedele rimase ai romanzi. Aveva scritto da giovane, nel *Caffè:*

> Più ci perfeziona il cuore una tragedia od un romanzo, opere screditate, ma ottime, ed, ardirei dire, necessarie per formare il cuore e lo spirito. . . , che non tutti i libri di metodici, secchi, inconseguenti, non persuadenti precetti di etica.

Però i romanzi che il Verri compose da vecchio furono d'antico argomento, e intesero a *formare il cuore e lo spirito* con severità ignota ai romanzieri mondani.

I romanzi di educazione civile dovevan nutrirsi di archeologia, di storia, di sapienti rimembranze. Che la storia potesse rinfrancare le immaginazioni infralite, se n'erano accorti o se n'accorsero gli stessi romanzieri erotici, come già i loro colleghi dell'ultimo seicento: il Piazza; il Formaleoni della *Caterina Zeno*, 1783; quello scapestrato del Casanova annodando *Aneddoti veneziani militari ed amorosi nel sec. XIV,* 1782, e, meglio di tutti, G. R. Sanseverino, che scrisse bene una

Storia di Bianca Capello, 1776, innestando episodi d'invenzione alla verità storica desunta da documenti sicuri. *La Rossane* di G. B. Fannucci, la quale si riferiva alle vicende d'Italia nel tempo del Barbarossa, giunse troppo tardi per servire a nuovi esempi (1791).

Effetti del *Telemaco.* Vecchio di più d'un secolo era invece il romanzo educativo in cui l'erudizione e la moralità avevano attinto vigore dall'epopea storica. Il *Telemaco* del Fénelon era stato tradotto in prosa italiana molte volte — 1702, '08, '44 —, in ottave due volte — 1744 e '93 —; una volta in isciolti — 1749 —: n'eran state tradotte le critiche, la parodia del *Télémaque travesti* del Marivaux e le imitazioni; *Le avventure di Neottolemo* del La Chausierges, *I viaggi di Ciro* del Ramsay, che dopo l'ediziene del 1729 ne ebbero altre due a distanza di ventiquattro e di ventinove anni, il *Belisario* del Marmontel ch'ebbe quattro edizioni del 1768 al 1788, il *Numa Pompilio* del Florian che fu tradotto in versi e in prosa, il *Viaggio di Anacarsi* del Barthélemy (autore anche di *Carite e Polidoro*), che il Formaleoni tradusse e pubblicò dal 1791 al '93! Del *Telemaco* aveva fatto sin un dramma il piacentino L. Salvoni nel 1748 e lo stava imitando G. B. Micheletti di Aquila. Questi col *Monte di Aretea*, pubblicato nel 1793, pensava allevare al savio principato Francesco di Borbone e insegnargli come *La virtù sta nel mezzo*! Non meno morale e noioso il Micheletti rimase negli altri due romanzi. — *Lezioni del Flaminio Eritco al suo nipote,* e *Aristone di Tracia e Viaggi del medesimo* (1821) — dopo che tra essi e il *Monte d'Aretea* ebbe trovato un argomento più originale nelle *Lettere solitarie* (1801). Alle Clarisse e alle Eloise qui opponeva Maria Egiziaca, la quale, fattasi romita, narrava per lettere al vecchio Zosimo come dalla corruzione pagana era passata alla fede di Gesù; ma pur troppo anche nel romanzo epistolare religioso il Micheletti si era proposto: « noi non vogliamo dilettare, vogliamo educare » ....

Alessandro Verri, traduttore d'Omero in prosa, memore del Fénelon, venne dunque all'antichità per piacere alle « fanciulle caste » con le *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1780). Ce n'era bisogno quando svagavano le altre fanciulle certe *Memorie di Safione celebre cortigiana!* Finse il Verri di tradurre un manoscritto greco del tempo di Senofonte, autore della Vita di Ciro. E piacque davvero. Quattro edizioni la *Saffo* ebbe entro il secolo XVIII, e in principio del secolo XIX fu

tradotta in francese e ristampata non poche volte in italiano. Un contemporaneo Levati, che vi riconobbe « alcuni pochi difetti, come la troppo apparente accuratezza ed affettazione dello stile », la lodava così:

È benissimo immaginata, e piena di bellissimi episodi; sparsa di scene graziose tratte dai costumi greci, di quadri delineati coi più vivi colori della natura. Le furie amorose di Saffo, che sogna il fuggitivo giovane: i giuochi di Mitilene; il sogno di Cleopatra; il colloquio commensale; la placida sera (capitolo sparso di amena filosofia sull'origine della diversità delle lingue); l'incontro avventuroso; il salto di Leucade (*d'onde Saffo per consiglio d'un sacerdote si getta a capitombolo nel mare, credula di spegnervi il fuoco amoroso e risanarvi*) non possono essere dipinti con maggior vivacità, con più tenero affetto, con più sensibile evidenza.

Per i quali episodi il romanzetto è tenuto anche adesso quale buon romanzo archeologico; sebbene del tempo dell'Ossian e non di Senofonte, vi si trovi una profetessa che suscita spiriti e ombre tra i fumi dell'arte magica, e l'eroina sappia e senta non poco della nuova Eloisa e, suicida in gonnella, del Werther.

Nello stesso anno che pubblicava la *Saffo*, il Verri concepiva le *Notti*. L'occasione gli venne dalla scoperta di due iscrizioni sepolcrali degli Scipioni, nella via Appia. Vecchi e nuovi motivi concettuali lo sollecitarono all'opera. Da molti anni aveva scritto: «Non vi è che il popolo romano che nella nostra istoria ci presenti un soggetto di concatenate generali riflessioni; « forse da molti anni gli insistevano nella memoria queste parole del suo Montesquieu: « Une rèpublique sage ne doit rien hasarder qui l'expose à la bonne ou à la mauvaise fortune; le seul bien auquel elle doit aspirer, c'est à la perpétuité de son état ». E giungendo la prima volta a Roma aveva pur provata una...

. . . ebbrezza di pensieri. . . . veggendo il sacro Tevere; gli egiziani obelischi, i templi ancor foschi del vapore di sacrifizi; l'anfiteatro Flavio, il quale giace come gigante sbranato, e le colonne che descrissero le costumanze della milizia. e gli archi trionfali, e lo spazio del Foro, ed i mausolei, e le rovine. . . . , e quanti avanzi della romana splendidezza empiono l'animo di soave meraviglia.

Fonti e forma delle *Notti*.

Recenti letture di greci e latini, fra cui le *Lettere di Attico*; le tragedie di Corneille, Racine, Shakespeare, Sofocle le prime tragedie dell'Alfieri, a cui assisteva, gli rinfocolarono l'antico amore. Il fine che si propose, fu anzi tutto, filosofico; filosofia politica, moralità civile. Ma non si « concatenano » molte riflessioni in una tragedia o in un dramma. Per ciò scelse la forma

di *visione* ch'era di moda; come eran di moda — insieme con l'Ossian, il Milton e il Dryden — le *Notti* del Young, le *Notti Clementine* di Aurelio Bertola imitatore del Young, le tombe e le meditazioni dell'Hervey e la poesia sepolcrale del Gray. Fra le ombre, abbiam visto, andava a conversare e ne tornava qualche anno prima sin Voltaire!

Si aggiunga che il rinnovato culto di Dante aveva trovato nel Varano un degno, anzi « unico » autore di *Visioni* quasi dantesche. Pertanto il Verri pensò prima del Foscolo che «i monumenti degli uomini illustri sogliono infondere nell'animo una dolce tristezza, assai più grata del tripudio di gioia romorosa per chi sia inclinevole a pensierosa tranquillità », e visitò di notte i sepolcri degli Scipioni. Ivi un *dispettoso alito* gli spense *la face* e l'oscurità lo fece più contemplativo; udì prima un ronzar di sciame, poi un suono di cantilena, e poi uno screpitare d'avelli scoperchiati, ove dentro, le ossa *agitate percuotevano le pareti come aride stipe*; e in fine, *a uno splendore fosforico,* egli vide apparire, *con lento progresso, gli umani spettri...*

Delle *Notti Romane* uscirono le prime tre, anonime, nel 1792 e furono ristampate subito per tutta Italia, e nel '96, a Losanna, pubblicate in francese. In questa prima parte l'autore, disceso nelle tombe, vede e ascolta gli spiriti magnanimi. Le tre altre notti uscirono, insieme con le prime, nel 1804; e nella seconda parte l'autore si faceva duce degli spiriti, perchè rivedessero, con ragione di confronti, l'alma città. Dopo l'edizione romana del 1804 si ripubblicarono a Firenze, Milano, Genova, Piacenza e apparvero tradotte tutte a Parigi, Avignone, Lione. Una seconda traduzione in francese, di L. F. Lestrade, fu stampata a Parigi nel '12, nel '17 e nel '26; in olandese uscirono ad Amsterdam nel '15 (trad. Meyer) e in inglese a Edimburgo nel '25. Già nel 1803 eran state tradotte in tedesco; e furon volte anche in spagnolo. In Italia per circa quarant'anni ebbero una cinquantina di edizioni, tra cui una napolitana, del '30, illustrata con quaranta tavole di Vincenzo Gaiari che il Morghen incise. Poscia, cioè dopo il Manzoni e fatta l'Italia, le *Notti* stancarono più del *Iacopo Ortis* per lo stile che, come fu detto, « non è verso e non è prosa, ma un certo commisto dell'uno e dell'altro ». E sta bene. Ma si domanda: Che stile doveva usare il Verri nei sei colloqui per ogni notte trascorsa con i grandi spiriti di Roma, volendo rappresentarli con potenza drammatica e potenza ro-

mana? Per quello che ai nostri giorni si chiamò *colore storico* e *color locale* egli cercò l'eloquenza romana e prese ad esempio Cicerone, il suo autore, l'ombra prediletta, che conchiude d'un epilogo ogni notte. Fin dal proemio il Verri esclamava:

Oh felici studi miei che mi hanno condotto a superare l'intervallo del tempo, onde ho veduto, ho udito, ho favellato con l'incomparabile oratore!

Lo stile.

Piacesse, o no, ai posteri manzoniani, egli doveva studiare il modo che Cicerone parlasse, in italiano, da Cicerone! Infatti l'antico avversario dei classici, il rivoluzionario banditore dello stile sciolto, dello stile moderno in costruzione diretta e libero di *conciossiacosachè*, ai tardi anni attinse *alla fonte le chiare acque dell'eloquenza latina* e, che che si dica, fu meglio di un prosatore liricheggiante. Trasmodò nella concatenazione ed armonia periodale; negli epiteti e nel decoro a mo' di Cicerone; abusò, a sua volta, di *che se*, di *avvegnachè*, di *perocchè*, di *quindi* e *pertanto*; ma se non ebbe l'abbondanza e la copia del Boccaccio, se fu lontano assai al rigore e alla precisione del Machiavelli, l'antico avversario dei classici apprese bene l'arte di rilevare la significazione dei vocaboli e di elevarli debitamente nell'arsi, e nello stesso tempo seppe evitare la noia dei verbi in punta di periodo e moderare le inversioni. Quando gli occorse, abbreviò i periodi riuscendo pieno, denso, vigoroso.

Ah se in giovinezza non avesse fatta rinuncia alla Crusca per non peccar poi, ai tardi anni, di quelle impurità e improprietà che danno il senso di stonatura in una armonia copiosa! Meglio temperato all'uso del buono e forte linguaggio italiano, egli nella questione della lingua, che si riagitava allora, avrebbe anche potuto asserire con più ragione che la lingua italiana:

è conveniente al consenso universale, ed a quella eloquenza che non ha idiotismi, nè sentore di provincia alcuna; a quella che suona dalle pendici delle Alpi sino alle spiagge di Brindisi, e la quale, dopo tanti scrittori illustri, come plebeo dialetto si avvilisce indegnamente col nome di volgare.

Ammonimenti civili.

Nè a torto disse il critico contemporaneo: « Egli sostiene benissimo il carattere dei personaggi che introduce a parlare: Romolo è focoso; Numa, saggio e politico; Cicerone, eloquente, amico dei buoni cittadini e del patrio bene; Cesare, ambisiozo... »; e così via, nell'integrazione del loro carattere storico, Bruto, i Gracchi, Cornelia, Catone... Per tal forma e per tale

arte, i nostri padri, frequenti a udir le tragedie dell' Alfieri, fremettero scorgendo nelle *Notti* l'imagine di Bruto che insegnava:

Il percuotere le fronti alla patria serva è impresa illustre, anzi deliziosa per una mente libera ed un cuore sincero.

E dall'altro Bruto, il parricida, udirono queste parole:

V'insegnai che la prima virtù è il vendicare la patria offesa.

Anche, i padroni d'Italia avrebbero potuto apprendere che la rovina dei Romani fu l'esser stati

distruggitori di nazioni valorose ed innocenti; depredatori insaziabili di splendide regioni.

E di fronte ai tiranni, che promettevan perdono ai traditori e ai vigliacchi, più d'un carbonaro destinato allo Spielberg rammentò forse l'ira di Catone contro il Dittatore:

Parla di vittoria, o perfido, a' nemici; di perdono, a rei: non a' buoni, non a' liberi cittadini.

Per gli spiriti non mortificati dai processi e dai supplizi austriaci, Alessandro Verri aveva ripetuto il motto di Pier Capponi; per loro, aveva detto alle sue ombre romane:

Vi sia noto che quando cadde la vostra repubblica, come gigante infermo giacque l'Italia oppressa; ma in Lei non taceva il rumor della vostra fama, che anzi vi risonava sempre qual tromba di libertà. Rimaneva pure l'esemplare della repubblica vostra come una viva immaginazione stimolatrice dei nostri pensieri. Quindi emerse in ogni città qualche imitatore dei Bruti, nomi ancora grandi e tremendi, il quale destò i suoi concittadini dal letargo servile, li eccitò a vivere sottoposti al solo imperio delle leggi.

Così per l'avvenire. Ma il Verri guardava pur al presente. Nei funebri colloqui trasmise del Rousseau e della Rivoluzione:

Natura fece gli uomini eguali, e ciascuno di loro, quantunque infimo di fortuna, può essere sublime di pensieri. — Il patrizio . . . degrada la maggior parte degli uomini al vile stato di greggia . . . .

Oppose sentenze ed esempi ai demagoghi che *sedussero la plebe con la impossibile eguaglianza delle fortune . . . .*; ammoni di frenar la *plebe atroce, sempre indegna di libertà perchè la deprava con la licenza;* nei dibattiti degli Scipioni coi Gracchi si rifece al Parini.

I pochi facoltosi . . . . . adagiati . . . . in quei cocchi stridenti di ferro, sui quali con elastici sostegni ondeggia il sedile soavemente . . . . , vengono tratti con rapidità ad oziosi diporti . . . . Una minor parte degli abitanti non

solo occupa nelle vie lo spazio di molti, ma tutti minaccia correndo, se pronti non si sottraggono a questi carri dove trionfa la codarda mollezza.

E convergendo la rappresentazione e il racconto al concetto del Montesquieu: che un saggio stato deve guardarsi così dalla buona come dalla cattiva fortuna, e contener le ambizioni e le passioni enormi che rovinarono Roma, il Verri finiva con la ingloriazione della umanità e giustizia e progresso civile del cristianesimo cattolico. Vedeva nelle notti di Roma la luce del cristianesimo e di Chateaubriand; e il cattolicismo egli gloriava: ma della presente corte romana diceva: *Questo governo è un mostro, e propriamente in dissoluzione.*

Via! non è forse una delle tante ingiustizie, delle quali gli Italiani d'oggi sono colpevoli, il considerare le *Notti Romane* quasi opera di reazionario e opera di retore non privo d'ingegno e di *sensibilità?* Non meno è ingiusto dimenticare che efficacia esse ebbero a produrre — meglio che il *Beneficio* del Monti e i *Sepolcri* del Pindemonte — i *Sepolcri* e il *Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, e forse la *Canzone all'Italia* del Leopardi: ma par sufficiente rammentare nelle antologie quelle figurazioni fantastiche delle Vestali e del Parricida per cui qualcuno pensò al Chateaubriand, al Rembrandt e a Salvator Rosa, e a cui volsero pari encomi Melchiorre Cesarotti e Jacopo Zanella. Qui bastino pochi tratti del *Parricida:*

Il parricida.

. . . . Il mio alimento erano le angoscie; e quando le membra languivano per lungo digiuno, le ristorava co' selvaggi prodotti della terra. Il sole, il gelo, i nembi, le acque, il vento, mi oltraggiavano a vicenda, quali ministri della vendetta del Cielo. Le spine lacerarono le vesti, e quindi le membra. I capelli si arruffarono ispidi, inespricabili. Io non ardiva mirare nelle fonti il mio aspetto, già a me stesso divenuto orrendo. La notte, a tutti conciliatrice del sonno, recava anzi all'afflitta mente più funesti pensieri. Io vedeva erranti per le tenebre spettri minacciosi. La terra sotto ai miei piedi rombava come sdegnosa di sostenermi. Che se talvolta oppresso dalle ambascie, io declinava le palpebre, giacendo in alcuna spelonca, non gustavo già il sonno, ma sofferiva il terrore di sogni pieni di meravigliosi disastri, di atrocità confuse, di affanni, di stragi, di sangue. . . . . .

Ultimo romanzetto del Verri fu la *Vita di Erostrato,* pubblicata nel 1815, ma scritta fino dal 1793. In confronto alla *Saffo* sembrava al Giordani opera d'ingegno invecchiato e svaporato; e rettorica la giudicava lo Stendhal. Attribuendola a un Dinarco di Epidauro, l'autore si proponeva di mostrare, psicologicamente, perchè l'uomo ami la gloria e, politicamente, perchè Erostrato, il quale, infelice amante e non premiato eroe, disperava di venire in fama per via onorata e incendiava

il tempio di Diana, fosse men tristo di Alessandro Magno e ... (alcuni intesero) di Napoleone.

Quattro anni avanti le *Notti* del Verri, Giuseppe Compagnoni di Lugo, detrattore del Verri, e prete, e quindi uomo politico e napoleonico professore di repubblicanismo, di diritto cispadano e universale, aveva pubblicato a Parigi *Le Veglie del Tasso*. Eran *deliri*, ossia meditazioni, le quali piuttosto che dall'amore del poeta per Eleonora d'Este, traevan vena lirica dal Young.

Così bene si confecero per questo al gusto del tempo, che furon volte sin in latino e in tedesco, e verseggiate e musicate! Disse un critico arguto: « La frase in cui rompe il Tasso quando da libero rilegge i fogli scritti nelle ore dolorose della prigionia e pensa che un tempo saranno letti dai posteri: *Una grande lezione ho dato io con questi deliri*, potrebbe maliziosamente riferirsi all'opera stessa e all'autore ». L'autore di queste *Veglie* singhiozzanti aveva dato in luce anche un *Epicarmo, ossia lo Spartano, dialogo di Platone nuovamente scoperto*, e, come il Verri nella *Saffo*, vi aveva lasciato scorgere un gran desiderio d'illudere all'autenticità dell'opera.

V. Cuoco 1770 1823.

Non altrimenti Vincenzo Cuoco, storico insigne della *Rivoluzione di Napoli*, patriotta ed esule, amicissimo del Manzoni giovane, cercò persuadere che veramente l'avo suo avesse trovato in certi scavi, nel luogo dell'antica Eraclea, un manoscritto greco e l'avesse tradotto. Perciò il Cuoco finse guasti e lacune, a cui riparava con note integrative e appendici; e dava a credere d'aver imposto egli, al lavoro che pubblicava, il titolo di *Platone in Italia* (Milano, 1804-06).

Questo romanzo archeologico e didascalico non era nuovo neppure nell'invenzione del viaggio; imitando il *Viaggio del Giovine Anacarsi in Grecia* con cui, nel 1788, il Barthélemy aveva voluto diffondere la cognizione dell'archeologia ellenica. Bensì *Platone* recava a un altro fine, più notevole di molte novità:

« Rammentava agli Italiani che furono un giorno gl'inventori di quasi tutte le cognizioni che adornano lo spirito umano », e che furon grandi pur avanti le romane glorie. « Oggi, lamentava il Cuoco, è gloria chiamarsi discepoli degli stranieri ».

Attenendosi alla filosofia del Vico, e particolarmente al *De*

antiquissima Italorum sapientia, egli ricavò dagli storici e dai filosofi argomenti di descrizione, di lettere, dialoghi, orazioni intorno la filosofia, le istituzioni politiche, la vita cittadinesca e i costumi, la religione, le arti, l'agricoltura della Magna Grecia e del Sannio nel quinto secolo di Roma. Protagonisia fece Cleobolo giovane ateniese, vago d'istruirsi e di conoscere i Pitagorici e l'Italia. Ora compagno all'amico Platone, ora in corrispondenza con lui, Cleobolo viene a Taranto; va ad Eraclea; visita Crotone, Locri, Capua. È inutile dire che nonostante il tentativo di svariarla con mutamenti formali, tanta dottrina raffreddò la genialità artistica del Cuoco. Per di più, oggi il romanzo ha perduto l'attraenza di allusioni politiche, a cui si prestavano quelle antiche cose e di cui l'autore stesso avvertiva i lettori nella dedicatoria a Bernardino Telesio.

L'Italia ha veduto ai tempi nostri gli stessi cangiamenti politici che videro l'una e l'altra Grecia, lo stesso lottare di partiti, lo stesso ondeggiar di opinioni, gli stessi funesti effetti che tutte le opinioni producono quando sono spinte agli estremi.

Avverso alle idee astratte alla francese, riscontrò il presente al passato anche alla scoperta:

Robespièrre, il più imbecille dei tiranni, a chi altro si può paragonare che ad Appio? Non vi è rivoluzione che più della Francese sia stata ornata dei nomi pomposi di Roma, di Sparta, di Atene; non vi sono rivoluzionari che più dei Francesi abbiano ignorate le vere storie di Atene, di Sparta, di Roma.

È pur evidente che, oltre alla politica, il Cuoco teneva d'occhio la presente corruttela descrivendo e rappresentando le mode e la civetteria femminile d'un età così lontana; e vedeva Vincenzo Monti tratteggiando una caricatura di poeta Versipelle, la quale non apparve che in alcuni esemplari della prima edizione.

Più curiosa per noi è la parte erotica del romanzo. Cleobolo *forse avrà fatto conserva anche dei nomi delle belle* che conobbe nel suo viaggio; ma ne andarono perduti *i « souvenirs » galanti.* Poco male, giacchè rimase qualche cosa della sua passione; passione non galante; passione quasi romantica per la giovane pittagorica Mnesilla, la quale fu sdegnosa dei piaceri sensuali e ambiziosa di virtù, e, sebbene innamorata del giovane ateniese, spietata fin ad obbligarlo ad andarsene lungi da lei. Fra gli amanti, Platone sostiene l'ufficio dell'amico confidente e consigliero; le lettere degli amanti — mentre fuori di esse lo stile del Cuoco è energico e disinvolto — piangono in tal guisa:

Classicismo romantico.

Egli finalmente è partito . . . Io ho visto il suo petto ansante per affanno. Non mi ha detto altro se non: — Mnesilla! tu lo vuoi. . . — Gli ho vietato finanche la miserabile consolazione del pianto. . . . Non sono io contenta del mio trionfo?

Così Mnesilla. E Cleobolo:

. . . . Vane parole, o Platone! vane parole! . . . . Mnesilla, mi mette in guerra con me stesso. . . . E quando avrà fine questa guerra?

Ancora Mnesilla:

Se io fossi certa ch'egli non dovesse ritornar più, a quest'ora, in questo loco, il flotto del mare sottoposto non si udirebbe invano da me. . . .

Proprio così!: nell'ultimo nostro romanzo classico l'amore aveva lo stesso *pathos* e l'espressione lirica del nostro primo romanzo moderno; aveva l'intonazione, le interrogazioni, le esclamazioni, i puntini, le tentazioni al suicidio e le apostrofi al sole, ai fiori e ai zefiri del *Jacopo Ortis.*

Erano i sospiri della novella Eloisa e di Werther alle aure del nuovo secolo..... Il Foscolo o Jacopo Ortis nella prolusione all'università di Pavia lodava la *Ciropedia,* il *Telemaco,* l'*Anacarsi,* e biasimando i romanzi ipocriti ed osceni, ammoniva a « dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze de' giorni presenti, ed ammaestrare con la storia delle famiglie ». Nel 1808 preparava un' *Olimpia,* romanzo che doveva ritenere dell'*Anacarsi* e dell'*Eloisa* del Rousseau. Ma nel *Platone* si sarebbe potuto leggere il perchè l'Italia non aveva ancora avuto (e quando l'avrebbe?) romanzo di vita italiana. Diceva il Cuoco a proposito della commedia:

Or che vuoi tu che possa l'ingegno del poeta sopra un popolo, che non avendo costume proprio, non ha nè beni nè mali che conosca e de' quali possa dire: essi o sono o possono essere miei? . . . : un popolo che perda il costume proprio per troppo frequente e violento cangiar di ordini interni, *o* che lo corrompa per intemperante imitazione di costumi stranieri; *o* che l'obblii per quella debolezza politica che lo rende ora servo, ora protetto da un'altra nazione?

SECONDA PARTE

IL ROMANZO MODERNO

(da circa il 1800 alla fine del sec. XIX).

CAPITOLO PRIMO.

L'Ortis, i romanzi lirici e i romanzi dell'età napoleonica.

(1800-'25 circa).

GOETHE.

I. Il Romanticismo. — L'*Ortis* e il romanzo di questo romanzo. — Le due passioni. — *Ortis* e *Werther*. — Rettorica? — Una satira insensata. — La tendenza al suicidio. — Romanzi lirici e personali in Francia.

II. Romanzatrici e romanzatori imperiali. — Romanzi lirici storici e fantastici. — *Lettere* virtuose. — Ribellioni e suicidi; sepolcri e salici piangenti; Sacchi e Bertolotti. — *La storia di un' anima.*

« Alcuni sembrano credere che tutta l'odierna letteratura sia uscita dal solo Goethe... ». Oh no! Per quanto sian grandi la mente e la forza d'un uomo, o d'un genio, troppe altre condizioni di tempo e luogo urgono davvero alla evoluzione dell'arte; nè l'ingegno umano, per quanto grande, creò mai dal nulla e di per sè solo.

Ma alle parole riferite qua sopra lo Scalvini aggiungeva: « Forse è vero che Walter Scott traducendo giovenilmente il *Goetz di Berlichingen* (1773), nell' essenza e nell' andamento non diversissimo dal romanzo storico, venisse nel pensiero di recare nel romanzo quel modo dell'arte... », e nè pur oggi si può negare che, con tutte le condizioni e gli altri influssi che risentì lo Scott, il romanzo storico dovè al Goethe forse non meno del romanzo lirico.

Per parte sua il romanzo lirico, o personale, s'informò direttamente e per quasi mezzo secolo al *Werther* (1774), che aveva avuto a nutrice, se non a madre, la *Nouvelle Héloïse* del Rousseau (1760), come l'*Eloisa* era stata allevata dalla *Clarissa Harlowe*. Il *Werther* generò tutta una famiglia, a cui appartiene pure l'*Ortis;* e all'*Eloisa* e al *Werther* si riconnet-

tono, per evidente genealogia, i romanzi della Staël, del Sénancour e del Constant, onde venne il romanzo psicologico; come al *Werther* e all'arte del Goethe si riconnette il *René* e l'arte del Chateaubriand, onde venne tanto nutrimento al romanzo storico in particolare e in generale a tutto il Romanticismo. Fu dunque lecito incominciare nel nome del Goethe questa seconda parte della nostra storia non meno di quel che fosse bello incominciarne la prima nel nome di Dante.

E se le comparazioni giovano a qualche schiarimento sintetico, si potrebbe anche dire che al Boccaccio, allievo di Dante e maestro nel romanzo del rinascimento, nell'età classica e nella prima decadenza, corrisponde l'efficacia dello Scott, allievo del Goethe e maestro del romanzo nel Romanticismo e nell'età moderna. Di che noi Italiani avremmo torto a dolerci! All'età del Romanticismo due nomi bastarono a riscuoterci dalla servitù nell'arte del romanzo: due romanzi, uno lirico e l'altro storico, ci bastarono l'uno all'onore della nostra rinvigorita letteratura, l'altro a gloria universale; e furono opere di uomini che ci ammaestrarono alla libertà: Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni.

I. — L'Ortis e i romanzi lirici.

L'*io* romantico.

Il Romanticismo, di contro al classicismo, affrancò d'ogni soggezione l'individuo, oppose l'*io*, ribelle e libero, alla societa. Generato dalla stessa semenza di idee e dalle stesse cause sociali che produssero la rivoluzione, il Romanticismo avanzò con essa, e più approfondì e più crebbe il suo potere in quelle parti d'Europa dove la rivoluzione, la filosofia e la scienza furono più efficaci a sovvertire, a disgregare e dissolvere le vecchie istituzioni e i vecchi ordinamenti civili e religiosi. Prevalse là dove la stanchezza del presente più fomentò un'ansiosa bramosia di avvenire nuovo e diverso; esponendo da per tutto, dove attecchì, i caratteri della sua origine e dei suoi eccessi. Moralmente, il Romanticismo significò il morboso furore dell'individuo contro la società; il disquilibrio sentimentale tra speranze e disinganni; l'abbattimento spirituale tra la perdita d'una fede antica e la disperazione di una fede nuova; la passione dei sogni avventati nella realtà ripugnante; e si disse il « male del secolo ». Per i fisiologi potè essere l'esaurimento che seguiva alle sovreccitazioni e ai parossismi rivoluzionari; alle stragi e alle guerre napoleoniche: per i poeti era la noia; per tutti,

una inquietudine, uno scontento, un'indefinibile oppressione di bisogni indefiniti, una tristezza agitata e un continuo disgusto della vita: insomma, il pessimismo.

Così il Romanticismo, individualista e pessimista, doveva eleggere in letteratura e in arte i mezzi che meglio consentivano l'espressione del *pathos* individuale; le forme d'arte personale soggettiva.

Ma l'artista romantico, che, abbandonato alla sua propria imaginazione e inteso a riflettere in sè solo, al disopra delle società e contro di essa, amava sè e odiava la moltitudine, tendeva anche ad esagerare sè stesso nel bene e nel male, a perfezionarsi in un tipo idealizzato a proprio capriccio: di qui l'elevazione poetica, lirica nella letteratura del tempo.

A ciò fu forma adatta il poema lirico, ch'era stato consacrato all'arte romantica dal Byron, ma non meno, anzi più adatto parve il romanzo personale, che permetteva più sinceramente confessioni e sfoghi; e poichè il romanzo personale doveva anche elevarsi poeticamente, essere lirico, diventò necessaria la prosa poetica.

Contrasti classici romantici.

Come si sa, da noi il Romanticismo accordò l'emancipazione dell'arte all'emancipazione della patria. Ma avevamo il classicismo e la gentilezza latina nel sangue, e i nostri romantici non poterono escludere assolutamente i classicisti dall'amor della patria e tenerli a lungo per inconciliabili avversari. Il più amato e forse più grande poeta italiano del secolo XIX fu, al di fuori delle scuole, discepolo sublime della poesia classica e scrisse il *Consalvo*. Ecco perchè da noi, al principio del secolo, gli scrittori minori e piccoli si dibatterono e smarrirono in strani contrasti e mescolanze, ora opponendo, ora confondendo le rimembranze mitologiche e le fantasticherie medievali, la sensualità pagana fredda e vuota e i vapori e i fuochi fatui delle saghe scandinave; e si lamentarono e s'ammazzarono in quella prosa ora a periodi pesanti e strascicanti ed ora (più spesso, perchè più comodo) a periodetti angustiati e rotti da ammirativi, da reticenze, da filze di lacrimevoli puntini.

Ecco perchè Jacopo Ortis rimembrò naiadi e ninfe, e si accese alla gloria di Plutarco; e perchè, nel capolavoro del nostro romanzo lirico, fu romantica l'identità dell'autore con l'attore della narrazione dolorosa; fu romantica la sottomissione della ragione al sentimento; fu romantico il modo di vedere, di sentire e ritrarre la natura; fu romantica la prosa poetica.

Ugo Foscolo 1770-1827.

Romantica staremmo per dire, fu la stessa storia del libro! Una storia, ad ogni modo, che pare un romanzo. Sui diciotto anni, Ugo Foscolo s'innamorò della « saggia » Isabella Teotochi, che lo iniziava alle esperienze d'amore.

Essa aveva trentadue anni e, illustre non solo per bellezza e letteratura, imperava a Venezia; ove il giovane Foscolo, in quei mesi che precedettero la caduta della repubblica, « metteva meraviglia... per i caffè (narrò uno che lo conobbe), vestito di un logoro e rattoppato soprabito verde, ma pieno di ardire vantando la sua povertà... »; e brutto, « superbo dei propri talenti » e consolato dalla speranza di gloria, « era festeggiato da donne segnalate per beltà e avvenenza da tutta la gente ».

Preparazione dell'*Ortis*.

Dal 1795 ai primi mesi del '96 proseguì quell'amore che la disinvolta rimembranza della dama ridusse a « cinque giorni »; benchè ella gli si dichiarasse « amica per la vita » dopo aver fatto divorzio dal patrizio Morin ed esser divenuta moglie dell'Albrizi. Il Foscolo allora tornò alla Ceriola, nel Padovano, ove già la madre l'aveva mandato a quietare la fiera passione, ed ivi prese a sfogarsi in certe *Lettere a Laura*, nelle quali si rintracciò il germe dell'*Ortis*. Ma in tanto affrettavano le vicende politiche. Il Foscolo dopo aver còlti, nel gennaio del '97, gli allori del *Tieste*, la tragedia che a Venezia fece « epoca », alla fine del '97 si rifugiava in Milano. Il 17 ottobre, per il trattato di Campoformio, Venezia era stata ceduta all'Austria.

A Milano altra passione accese il giovane poeta; questa volta per la Teresina Pichler, moglie di Vincenzo Monti.

Una diva imagine, viva e presente, oscurava l'imagine rimpianta e lontana della Teotochi; le *Lettere a Laura* germogliarono a più vigoroso romanzo, con a protagonista l'autore, che disperato d'amore finiva suicida, e che assumeva il cognome d'un Girolamo Ortis, studente padovano, il quale s'era ucciso in quel tempo per un accesso febbrile. Jacopo Ortis e Teresa erano dunque il Foscolo e la Teresina Monti; ma della Teotochi, ossia della Laura restava pur tanto al componimento nuovo che velasse ai contemporanei, nell'aspetto e nei fatti, la moglie del Monti e consentisse poi lunghe contese ai posteri critici.

Il romanzo per altro era ancora in abbozzo quando nell'agosto del 1798 il Foscolo venne a Bologna a cercarvi salute ed impiego.

Lo fecero scritturale d'una commissione militare di guerra! Egli, a ricavare dal suo romanzo qualche profitto per la borsa non che per la gloria, ne ordinò il manoscritto e lo propose a un libraio Marsigli. Accordatisi, la stampa ne fu cominciata agli ultimi mesi del 1798. Ma la stampa non era ancora a mezzo che il Foscolo gettò la penna per stringere la spada, e volontario della guardia nazionale, nell'aprile del '99, partì contro gl'insorti. Così il romanziere scritturale diventò capitano; e il Marsigli rimase a Bologna con mezzo romanzo non stampato. Non disperò per questo il libraio industrioso; provvide tosto al suo interesse incaricando di tirare innanzi il componimento e la correzione dell' *Ortis* un giovane bolognese « seguace delle Muse e della filosofia », Arcade e Accademico Audace, giornalista e avvocato; al secolo, Angelo Sassoli.

Mercè questo Sassoli fra il maggio e il giugno del 1799 usciron compiute le *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* con la data *M. DCC. XCVIII. Anno VII*, e con allusioni ai « feroci padroni » e belle frasi e bei colpi rivoluzionari. Ma non eran state vendute che poche copie delle *Ultime lettere*, quando le « Sacre Auguste Armate Austro-Russe » entravano in Bologna! L' *Ortis* non era pericoloso soltanto per i cuori « sensibili ». Presto presto, bisognò provvedere e accomodare; e pensate con che piacere il Sassoli dovè aver dal Marsigli il nuovo incarico di liberare d'ogni sospetto quelle povere *Ultime lettere*!

La *Vera storia*.

Mutilate ed accomodate, ebbero il nuovo titolo di *Vera storia di due amanti infelici;* furono spartite in due volumetti e, fin consolate di annotazioni, furono messe in vendita nel 1799. Però, a quel che sembra, non tutte quante le copie dell' *Ortis* eran state ridotte così. Il Marsigli, da uomo avveduto, ne sottrasse buon numero agli artigli dell'aquila austro-ungarica, attendendo tempi migliori. E ci colse; e nel 1801, quando non s'ebbe più da temere dei « feroci padroni », tirò fuori quelle vecchie copie, vi appose il recente frontispizio della *Vera storia di due amanti infelici* e le pubblicò senza il minimo sospetto che con questo secondo imbroglio, ossia con questa terza pubblicazione dell' *Ortis* foscoliano assassinato dal Sassoli e da lui, avrebbe un giorno fatto disperare gli eruditi!

Intanto, e non meno giustamente, s'arrabbiava il Foscolo per quel pasticcio della roba sua.

Dall'aprile alla metà d'agosto del '99 egli aveva errato combattendo nella Romagna e nell'Emilia; poi nella Liguria;

e nel '99 a Firenze aveva conosciuta l'Isabellina Roncioni. Per lei si era ridato a rifar l'*Ortis*. Ma il romanzo non ebbe l'ultima mano che dopo la battaglia di Marengo, a Milano.

La passione dell'Isabellina; le meditazioni sul suicidio, alle quali lo ricondusse il suicidio del fratello; le considerazioni e gli impeti patriottici che suscitarono allora in lui gli avvenimenti politici, conferirono la nuova materia per il rifacimento del romanzo. E questo in lezione definitiva, col primo titolo di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, uscì a Milano, per i tipi del Genio tipografico, nel 1802.

Chi non l'ha letto?

Jacopo s'innamora di Teresa in villa, ai colli Euganei, ove egli si è ritirato dopo che Bonaparte, assertore di libertà, ha dato Venezia all'Austria.

Teresa è promessa sposa a Edoardo. Per fuggirla, Ortis va a Padova; di là ritorna ai Colli Euganei per sfuggire alla seduzione di altra donna. E con un bacio Teresa gli giura che non può esser sua. Soltanto il pensiero della madre trattiene il giovane che non si uccida; ma inferma; poi parte, e sebbene confortato dall'amico Lorenzo Alderani (G. B. Niccolini, a cui son scritte le lettere che svolgono il romanzo), Jacopo ha ancora a Ferrara la tentazione del suicidio: gettarsi nel Po. Si reca quindi a Bologna, a Firenze, a Milano e in altre città. Finchè nel maggio del '97 ritorna ai Colli Euganei; e vi ritrova Teresa maritata e infelice. Disperazione ultima. Dopo essere stato a Venezia a riveder la patria e la madre, Jacopo Ortis si uccide di pugnale nel luogo stesso del suo infelice amore.

Ora un confronto ricorre subito alla nostra mente, e un nome: Werther.

Ortis che perisce suicida per due passioni, quella della patria perduta e quella della amata donna sposa ad un altro, conobbe Werther che si era ucciso per la sola passione d'amore?

Il Foscolo affermò di aver conosciuto il *Werther* prima dell'ultima composizione dell'*Ortis*, cioè prima dell'edizione 1802, e fe' merito al Goethe d'avergli suggerita l'unità del romanzo. Negò d'aver conosciuto il romanzo tedesco prima della composizione iniziale — *Le lettere a Laura* — e prima dell'*Ortis* abbozzato e rabberciato dal Sassoli nella *Vera Storia*.

Bugia o verità?

Bugia del Foscolo?

1.° In un « Piano di studi » di tra il 1795 e il '96 il poeta ricordava insieme Richardson, Arnaud e Goethe roman-

zieri. — 2.° Nelle prime 45 lettere della *Vera Storia*, forse non malmenate dal Sassoli, c'è unità perchè tutte indirizzate a Lorenzo. — 3.° Il conte Pietro di Maniago udì dir dal poeta, avanti il 1798, che egli conosceva il *Werther*. — 4.° Possibile che il poeta non avesse vista alcuna delle traduzioni del *Werther* che correvano per l'Italia da un decennio: quella di Gaetano Grassi del 1781 ristampata nel 1800? Quella di Corrado Ludger edita a Londra nel 1788? Quella d'ignoto pubblicata a Venezia nel 1788 e nel 1796?

Sì, è possibile che il Foscolo dicesse la verità; perchè nel « Piano di studi » potè aver ricordato il Goethe senz'aver letto il *Werther;* perchè non tutte le 45 prime lettere della *Vera Storia* sono indirizzate a Lorenzo e anche in esse il Sassoli mise lo zampino; perchè il conte potè essersi ingannato.....

Certo, irrefutabile è questo, che il Foscolo voleva non parere un pallido imitatore del Goethe. Agli ultimi giorni del 1800 fece a Bologna, in bottega del famigerato Marsigli, una violenta scenata. Tremendamente obbligò l'industre libraio a stampare nel *Monitore bolognese* del 2 Gennaio 1801 una protesta alla indegna rabberciatura della *Vera storia dei due amanti.*

Qualche cosa più del risentimento giusto e del danno materiale e morale venutogli dai pasticci del Marsigli e del Sassoli lo infuriò così: gli doleva forse che lo strazio della *Storia* lasciasse scorgere qualche traccia d'amore diverso da quello dell'Isabellina Roncioni; e senza dubbio gli doleva che l'*Ortis* fosse divulgato come quasi copia del *Werther.*

Nè con minore certezza si nota, pro o contro l'originalità dall'invenzione, che al *Werther* rassomigliava meno il primitivo concepimento delle *Lettere a Laura* che il rifacimento: la donna di prima era vedova e madre di una figlioletta; non era fidanzata, ma aveva nell'artista Edoardo un amico, un confidente che avrebbe potuto essere un giorno lo sposo... Nè è men certo che Antonietta Fagnani Arese venne traducendo il *Werther* ad Ugo fin dal 1801, quand'egli, a Milano, rifaceva il romanzo; ed evidentemente egli se ne valse a disporre e a colorir la materia. L'ingegno, l'animo e l'arte basterebbero a difenderlo da tali derivazioni; e sopra tutto la sincerità della passione, che l'amore della patria tuttavia confondeva in lui con l'amore della donna. Ma ecco che l'elemento politico del romanzo, senza esimerlo affatto dalle accuse di plagio, gli procurò anche accuse d'inverosimiglianza!

Le due passioni.

Inverosimile dissero non pochi critici quella duplice simultanea passione che trae Jacopo al suicidio; come se accadesse di rado che una passione s'accompagni a un'altra, non meno grave e ruinosa, per attrazione o per disperazione! Jacopo Ortis, che disperato d'amore si dispera per la patria, oh non è più nobile e ugualmente vero di chi, disperato d'amore, s'abbandona a giocare?

Eppure, in perfetto testo francese, l'accusa si determina così:

« Quand on lit l'imitation qu' Ugo Foscolo à faite de *Werther*..., on sent combien il a eu de peine à traduire pour des âmes italiennes des sentiments qu' elles sont si peu disposées à comprendre et à eprouver. Foscolo, pour se tirer d'embarras, a essayé de mêler de la politique au roman, idée fausse et malheureuse; car le suicide de son héros devient encore plus inexcusable, puisque il enlève un défenseur à la patrie opprimèe... »! (*A. G. Heinrich*).

E pensare che il Foscolo le aveva avute egli stesso nell'anima melanconica e procellosa quelle due passioni della donna perduta e della patria perduta!; *aveva sentito* come potesse travolgere alla morte un amore sciagurato se in un altro amore trovasse non conforto, ma l'oppressione di una necessità ineluttabile.

Il difetto dell'*Ortis*.

Il difetto dell'*Ortis* non è nelle due passioni; non nell'elemento politico, che anzi vi è mezzo di congiungere, unificare l'azione, perchè esso, mentre sospinge Jacopo alla morte, trae Teresa al sacrificio; il difetto vero notò e ammise il Foscolo scrivendo:

« Chi disse che quelle lettere hanno due anime, le censurò con argutissima verità ».

Non due *passioni,* due *anime:* cioè nell'*Ortis* rifatto mancò la perfetta compenetrazione psicologica dell'amante — agitato e sconvolto da una passione recente e da una passione nuova — e del patriotta addolorato sì dalla sorte della patria ma con dolore già esperto da anni.

Del resto, se considerando nell'Ortis solo l'amante infelice, egli potrà parere inferiore al Werther, nonostante che il Foscolo si sentisse così sincero da firmarsi Jacopo nelle intime lettere d'amore e da introdurre nel romanzo, tali e quali, alcune delle sue lettere alla Fagnani; e se l'Alberto del *Werther* par più umano che l'Odoardo dell'*Ortis*; e se la Teresa impallidisce

fin a evanire nell'astrattezza di contro a Carlotta, non dimentichiamo quanto l'italiano è più lirico del romanziere tedesco!

Non si disse che la Carlotta del Goethe, per essere men perfetta di Teresa e meno angelica, filosofeggia troppo, non è bella per la dissimulazione e le crudeli astuzie, non è l'ideal tipo vagheggiato dal Goethe? E perchè? Perchè noi vediamo Teresa — e, quali ombre, gli altri personaggi — nella visione lirica del poeta.

Questi difetti, dei quali incolparono il Foscolo, sono piuttosto del romanzo lirico in generale; come l'azione, che per il Carrer « ora si arrestava e faceva mostra di dare addietro, ora andava a balzi impetuosi e divorava in un attimo lunghissima via » come « il cumulo d'idee, di fantasmi, d'affetti » che per il Cesarotti « poneva assedio al cuore e allo spirito »; come la « situazione che così esaltata nel suo principio » per il De Sanctis « non poteva troppo protrarsi senza diventare monotona e sazievole ».

L'eloquenza.

Poi ogni nostra pretensione psicologica, giusta o ingiusta, cede all'eloquenza di Jacopo Ortis; al « soliloquio ove lo scetticismo ferve di entusiasmo e la disperazione ribocca di vita »; all'enfasi sincera della passione che alla patria « non più ideale », pareggia la donna « non più metastasiana ». Nè insistiamo a dir eccessiva quella sentimentalità e sforzata quella forza: erano, intimamente, sentimento dei tempi e forza dell'uomo, e tali nell'*Ortis* quali nelle lettere più franche e vive del Foscolo; e quelle *Lettere* dell'Ortis, che il Mazzini sapeva a memoria, inanimavano allora più Italiani che non ne fiaccassero. Molti lettori seducono pur oggi, pietosi e ardenti, senza che li disgusti il sospetto della finzione o il senso della posa.

L'*Ortis* nell'efficacia patriottica va congiunto alle *Notti Romane*, ai *Sepolcri*, all'*Italia* del Leopardi e all'Alfieri; nella storia del romanzo va inscritto come il primo romanzo moderno per l'arte del rendere la realtà esteriore e interiore; nella storia della nostra prosa va imposto fra i più validi saggi di quello stile che espresse grandezza antica nell'ambizione d'una grandezza futura ed espresse l'anima italiana in tutta l'esuberanza giovanile del Rinnovamento.

Tanto vero che quella esuberanza e quell'enfasi scamparono alla parodia e alla satira dei contemporanei; ciò che non accade della falsità.

Solo nel 1834 un Giuseppe Fioresi bolognese, e com'egli

si diceva, « bolognano », il quale si dilettava a imitar questo o quello scrittore in cose senza senso alcuno, a orecchio con sola parodia fonetica, dava fuori certa *Corrispondenza di Tepandro con Piro intorno all'amata sua L'Orene*, e in una settantina di lettere procedeva così:

Parodia del Fioresi « bolognano ».

Le lagrime non furono giammai un abbandono minore di sè per immaginarsi d'esser indegne d'un simulacro senza contegno alla miglior condizione di questo. — Piro! — una trabocchevole conseguenza sarebbe ne' miei mali, nulla al mio dettato principio . . . . Ugo! mio Ugo! non so rispondere. . . . .

E in fondo:

L'Orene! non si paventi l'ombra del mio cadavere — chiamati pure la donna amata — porta pure nell'illibato tuo petto i raggi amorosi, vanne a superbo sentimento! . . . L'Orene! Piro! — non isvolgeste a trascurar voi stessi — meco — . . . . Ma ahimè! — che tumulto è questo? — gran Dio! — sono io perduto anche fino in faccia al mio delubro? . . . .

Una buffonata!

Quanto alla moralità e al suicidio, bisogna avvertire che già da circa il 1770 affollavano romanzi gli amanti disperati in cerca della morte. Dopo le *Pamele*, le *Clarisse* e le *Amalie* — notò giustamente G. B. Marchesi — « i romanzi lagrimosi della seconda metà del settecento si aggirano intorno a tutte le variazioni possibili di questi due soli casi psicologici: o un amante che... non può far suo l'oggetto amato; oppure un'infelice che è costretta a far sacrificio di sè a persona che non ama. Nell'un caso o nell'altro, l'amante sventurato muore consunto dal dolore o si uccide ». E il Foscolo consigliava tra i componimenti poetici amorosi le lettere di Abelardo ad Eloisa, che dalla traduzione in francese del 1758 ebbero in Italia ben cinque traduzioni dal 1774 al 1812. E la *Nuova Eloisa* era stato frutto del momento storico quando il popolo poneva fiori su la tomba dell'antica Eloisa e di Abelardo; quando il sentimentalismo ammorbidiva e ammorbava la società esausta di filosofia razionalista e materialista. L'Eloisa novella non si uccideva ma si abbandonava alla morte, e il suo amante Saint-Preux moralizzava sul suicidio: si uccideva Werther, e, un anno prima, l'abate Chiari osservava nei giovani la tendenza al suicidio; e gl'infelici amanti dell'Arnaud, che il Foscolo annoverava tra gli scrittori da leggere, cercavan la morte...

Effetti morali e letterari delle due *Eloise*.

Primo nostro romanzo moderno per l'osservazione psicologica, per il sentimento della natura, per la sincerità della passione, per l'arte e lo stile, l'*Ortis* risentì del male della società

recente e sentì tutto il male presente, con la patria schiava. L'amante di Teresa poteva dunque non uccidersi? Poteva Ugo non amare Jacopo suicida come suo fratello? Scriveva il Foscolo alla Contessa d'Albany:

L'Isabellina (*Roncioni*) mi ha suggerito il mio *Ortis* che io amo ed amerò sempre, perchè mi serberà per gli anni che ancora mi restano un monumento della mia gioventù, quando io avevo la ragione meno assennata e il cuore migliore; migliore d'assai, perchè era più caldo e meno ritirato in sè stesso.

E nel 1808 scrivendo al Bertholdy, per una versione che del romanzo doveva farsi in tedesco, ripeteva di non voler nulla mutare in quel *monumento della sua gioventù*, nemmeno per le riflessioni intorno al suicidio. Si pentiva però di aver con esso *irritato* le *passioni* e *svelata inumanamente ai mortali l'inutilità della lor vita:* avrebbe desiderato non fosse letto che da persone provette.

Invece poco gli assennati lo amano, ed è sempre in compagnia de' giovani e delle fanciulle. E perchè aggiungere esca al fuoco delle passioni? perchè insegnare ad esse a lamentarsi anzi tempo, e temere di una vita di cui vedono appena il mattino, lusingato dai ridenti auguri dell'avvenire?

Oh dignitosa coscienza! Ad altre immoralità un dì saranno allettati i giovani da romanzieri privi d'ogni rimorso!

Delphine, Corinne, René.

Nello stesso anno che si pubblicavano a Milano le definitive *Ultime lettere* dell'Ortis, a Parigi uscivano *Delphine* della baronessa di Staël e *René* del Visconte di Chateaubriand.

Renato è una vittima del male del secolo, e Delfina una vittima della società; l'idealizzazione del visconte s'accorda alla protesta sociale della baronessa, alla rivendicazione della donna, per cui la vita senza amore è morte, e per cui l'amore e la felicità d'un perfetto connubio sono spirituale elevazione a Dio. La Staël, la grande nemica di Napoleone e gran maestra del Romanticismo in Francia, sottopose al suo primo romanzo (svolto per lettere) l'età storica rivoluzionaria, e benchè vi ritraesse sè medesima, anzi per questo, idealizzò la « situazione » e fece lirico il sentimento.

E *Corinna*, che muore in Italia quando l'amato per necessità di vita pratica l'abbandona e sposa un'altra, la Corinna che idealizza la Staël già donna provetta e donna di « genio », è protagonista a un romanzo non meno personale e non meno lirico di *Delphine* e di *René*. Ma in tutte queste confessioni l'individualismo sentimentale che progresso d'analisi ha già fatto

in confronto alle *Confessioni* del Rousseau e alla *Nouvelle Héloïse!* L'analisi psicologica progredisce ancora dall'*Oberman* (1804) del Sénancour all'*Adolphe* (1814) del Constant. Nel soliloquio dell'*Oberman* prorompon l'ironia e s'abbattono la tristezza e la disperazione e la violenza d'un'anima ribelle, sorella all'*Ortis;* nell'*Adolphe* l'amore volontariamente perduto, dolorosamente respinto, cede a una più umile e men poetica realtà drammatica, a un'osservazione interiore più viva e profonda. La via del romanzo psicologico è aperta alla Sand e al Balzac; insieme con il Constant già procede per essa lo Stendhal.

Oberman e Adolphe.

II. — Il romanzo nei primi venticinque anni del sec. XIX.

Sia osservazione interiore per il romanzo psicologico, o sia osservazione esteriore per il romanzo di costumi, l'osservazione del vero è fondamento al romanzo come a tutta l'arte; e i grandi romanzieri romantici seppero assorgere all'idealità e render lirica la passione senza perciò abbandonare il vero o la realtà che maledicevano. Ma contemporaneamente a loro, e come sempre, operarono romanzieri per cui l'arte non potè essere che artifizio e mestiere; in cui l'ideale fu illusione grigia e nebbiosa, il « pathos » dei tempi fu spasimo fittizio e alla moda e la realtà fu la storia fantasticata con intreccio d'avventure e fatti inverosimili. Costoro proseguono la generazione, anzi la degenerazione del romanzo idealista fantastico, sviluppandone i caratteri che già il settecento aveva sviluppati dal seicento e che, con adattamento moderno, anche oggi soddisfano al gusto dei lettori più ingenui o meno colti e meno savi, o più stranamente fantasiosi. Ma s'intende che anche questa produzione inferiore o infima risponde in qualche modo alla vita dei tempi che la coltivano e che le concedono non di rado fortuna più grande dell'arte vera e vitale; nè, d'altra parte, la cattiva arte e la buona hanno limiti di così precisa separazione che fra l'una e l'altra non avvenga uno scambio di qualche bene e di qualche male.

Letture di Napoleone

Nemmeno i romanzi che Napoleone amava furono inutili all'evoluzione del romanzo! Napoleone il Grande non era nè ingenuo nè ignorante neppure a legger romanzi, ma le ragioni del suo odio per madame di Staël eran le stesse che gli acuivano l'antipatia del Chateaubriand; ed era naturale gli piacessero le narrazioni che lo sottraevano alle cure della vita reale, che

idealmente rendevan qualche cosa di lui negli eroi vittoriosi di sovrumane difficoltà, come era anche naturale che *Atala* e *Renè* gli fossero cordialmente antipatici. La malinconia del Visconte sapeva di ribellione, e da quelle opere seducenti come romanzi e luminose al pari di poemi l' « io » di Chateaubriand rappresentava l' « io » di una gioventù piena di passione tempestosa, avida dell'ignoto, smaniosa d'avvenire. Meglio i fantasmi di madame Cottin e di madame di Genlis! Questi non toccavano la possanza imperiale, e i cortigiani si beavano a vederli passare nell'aria torbida; le dame si esaltavano per quegli eroi fantastici e frenetici che avevan la febbre nel sangue ma una febbre innocua, fomentata dagli eccessi del sentimentalismo sino a parossismi tremendi, sì, ma senza conseguenze politiche! Meglio della passione meditativa e lirica, tornavan quelle avventure strepitose, quei rapimenti notturni, quei riconoscimenti ed incontri inattesi, quei bei colpi cavallereschi.

Roba vecchia? Sempre nuova! Per di più, rammodernavano la materia convenzionale la tintura pastorale e campestre stemperata ad imitazione del Rousseau e del Saint-Pierre, e le vernici inglesi e tedesche; vernici scure. Poichè la terrifica Anna Radcliffe (1764-1823) imperò su di una moltitudine di lettori in tutta Europa con dominio di cose straordinarie e misteriose, che alla fine dei racconti avevan poi spiegazione razionale. E qual più, quale meno, imitaron lei, pur sempre sentimentali, troppe altre signore imitatrici contemporaneamente della Cottin e della Genlis: M^e^. de Montelieu, M^e^. de Krudner, Me de Souza e Me de Rémusat, e la viennese Carolina Pichler celebrata, meglio che per l'*Agatocle,* per *Edoardo* e *Malvina.* Superarono tutte queste donne i fratelli Bucray Duminil: gli autori, per non dir altro di *Victor ou l' enfant de la forêt*, di *Alexis ou la maisonnette dans les bois,* di *Emma ou l'enfant de malheur*, e di quella *Celine ou le fils du mistère* che andò venduta a 100.000 copie!

L'impero politico naturalmente trasferì in Italia la moda di questi e consimili romanzatori e romanzatrici.

Dal campo di Marengo e da Luneville molto vapor roseo era sorto per le speranze del secolo XIX. Il sole Napoleonico pareva gloria nostra, e nel duomo milanese frenetici applausi salutavano l'imperatore che s'imponeva la corona offerta a lui, re di Italia, dalla Repubblica.

Ma il bello italo regno ebbe invece un vicerè; e i con-

giunti alla gloria di Francia fecero riverberare il fasto imperiale, seguito alle stupende opere pacifiche del primo console, in quelle corti e in quelle ville dove non molti anni innanzi si erano travestite e svestite tante Filli e tante Cloe.

Mesdames Cottin e Genlis.

Jacopo Ortis fremeva; ma l'amante di Ugo Foscolo era l'Antonietta Fagnani; e anche più dell'ibrido linguaggio scritto e parlato dalle Fagnani, piaceva il francese della Baciocchi e di Paolina Borghese. I romanzi di M.e Cottin e di M.e Genlis sembravano più belli che quelli dell'Abate Chiari, a chi li ricordava; e nei salotti italici e nelle alcove milanesi, o di Lucca, di Massa, di Parma, di Napoli, si leggevano e gustavano come a Parigi *Gli esiliati in Siberia, Malekadel e Matilde o i crociati in Palestina, Torquato Tasso, Chiara d'Alba, Amalia Mansfield, Petrarca e Laura, I cavalieri del Cigno, Adele e Teodoro,* non che *La duchessa di La Vallière* e *Madame di Maintenon.* Bella fama accompagnava anche il nome del francese G. Regnault de Warin per romanzi di consimile modo fra sentimentale e storico: *Romeo e Giulietta* (di cui una traduzione è del 1812), *La caverna degli Strozzi*, che ebbe più ristampe fino all'ultima del 1861 e *Il cimitero della Maddalena.* Questo ultimo fu più celebre ed è più notevole perchè l'autore, immaginandosi informato da un fedele di Luigi XVI, narrava della rivoluzione con la fine del Re e di Maria Antonietta in « dodici notti » che fan pensare al Verri.

La Radcliffe.

Intanto, o poco di poi, *La foresta ossia l'Abbazia di Santa Chiara, I misteri di Udolfo, L'italiano ossia il confessionale dei penitenti neri, Giulia ossia i sotterranei del castello di Mazzini* diffondevano da noi le celebrità delle Radcliffe in versioni non tutte atroci: ne fece alcuna il letterato De Coureil.

Incertezze, confusione, malgusto crebbero quando fu confermato in Francia il « cosmopolitismo » letterario. Era un fenomeno, anche questo, necessario, succeduto alla mescolanza d'ogni gente e d'ogni razza durante vent'anni di guerre in tutta Europa e affrettato dalle emigrazioni e dagli esilì insieme con lo studio delle lingue e delle letterature straniere.

A rendere accette in Italia le così dette « opere di sentimento » valsero particolarmente le condizioni del paese, dopo il '15.

Cadute le speranze, delusi i voti d'una patria italiana, il dolore in Italia divenne cronico.

Oh che tristezza di documento storico posson dare anche i vecchi cataloghi!

Lasciano un senso di cose antiche, sgualcite, dimenticate, morte in fondo a un cassetto: di ventagli o guanti o fiori o nastri che furon freddi testimoni a un gran dolore segreto sotto apparenze di « Amenità »

Lagrime e sangue.

Passa sott'occhio — con le traduzioni della *Nuova Eloisa,* del *Werther*, del *Meister* (1810) — *Teodoro, ossia la forza dell'amor patrio* (1803), forse derivazione dell' *Ortis* perchè Teodoro è anch' egli un giovane che si uccide non volendo sopravvivere alla patria tradita; e ripassano i famosi *Deux amants de Lyon* del signor Léonard, che nel titolo italiano *Amori di Teresa di S. Clair e di Gius. Gianfaldoni* ebbero dopo la prima del 1798 tre ristampe solo nel 1810. Quante lacrime! Lo dica la vignetta che si trova nell'ottava edizione del 1851: salici piangenti e un sepolcro; l'eroe dalle lunghe chiome e dal pizzo al mento suona la lira avanti d'andare ad ammazzarsi in chiesa, su l'altare, con l'amata; e tre assassinii commessi per equivoco e per vendetta; e uno o più morti di crepacuore!

Si trarrebbe un sospiro a veder le *Lettere di Giulia Willet* (1818) della marchesa Orintia Romagnoli Sacrati, per le quali il Pelllco scriveva nel *Conciliatore:* « La nostra letteratura guadagna un genere che non possedeva e gli scrittori di genio possono impadronirsene e nobilitarlo, adoperando tutte le seduzioni di cui è capace in favore della virtù ». Non più dunque « i sogni e le ipocrite virtù » già biasimate dal Foscolo? Ecco infatti le savie *Lettere di un' Italiana* (1825) della baronessa Carolina Decio Cosenza napoletana. Ma con l'*Atala* e il *Renato* ecco che anche ricorrono *Gervasio* e *Zeffirina* (1812), *Giannina o la cuciniera delle Alpi* del Leonardi (1817); *Le avventure di Addulio e Rosella* di Orsola Gozzi (1818); e traduzioni e ristampe di romanzi tedeschi e francesi: *Matilde o la foresta perigliosa* (1820); *Gli esiliati in Siberia* della Cottin (1823); *L'orfanella inglese* di Carlotta Sammer (1824); *Le avventure di Calandro e Faustina* (1825); fin *L'amore di Cangade sultana di Persia* (1819), ultima provenienza dei Sette Savi.

Nessuna novità? Ma sì; e italiana: l'incesto alleato al suicidio e al rimpianto della semplicità campestre e dell'innocenza perduta! Rousseau, Goethe e Chateaubriand alleati nei romanzi del Bertolotti e del Sacchi.

D. Bertolotti 1784-1860 e D. Sacchi 1796-1846.

Davide Bertolotti torinese, lirico cantore dei fasti or napoleonici or austriaci or sabaudi, scrittore tragico epico e storico, critico e compilatore del *Raccoglitore* ed autore di acci-

diosi epigrammi contro il Manzoni; e Defendente Sacchi pavese, buon patriotta, amico al Fauriel, ammiratore sincero del Manzoni e confortatore del Romagnoli, pubblicarono nello stesso anno 1822 due romanzetti che riflettevano con la stessa enfasi il « pathos » del *Renato* nel tema del suicidio. Nell' *Oriele* del Sacchi due innamorati credono di essere sorella e fratello e non sono; l'una muore consunta, l'altro si annega nell'*Isoletta dei Cipressi*. Il Bertolotti narra alle *incaute fanciulle* di Enrico che, in barca sul lago di Pusiano, mormora a Clotilde:

Non vedi tu come bella è la notte e come scintillano gli astri e come maestoso sul perlato coòchio scorre la luna? Non senti come carico di profumi voluttuosi spira il venticello? Non odi il cantor della notte sciogliere dilettose note?

Poi, durante il silenzio, *formidabile come la colpa*, nel silenzio, indizio della tempesta, Clotilde... Ah sciagurata! Non sai che Eugenio è tuo fratello! Neanche lui lo sa: perchè di ritorno di Francia ha cercato invano, di qua e di là, sua madre passata a seconde nozze, nè prevede che Clotilde sia appunto figlia della sua propria madre! E perciò, necessariamente, Clotilde si annega nel lago, e come per le eroine dei romanzi greci, alla tomba di lei nell'*Isola dei Cipressi* si legge un'epigrafe dolente: *Alla donna più infelice, alla donna più meritevole d'essere felice.*

Fu, per questi due romanzetti, una nuova fioritura d'opere sentimentali. Il Bertolotti e il Sacchi ebbero imitatori.

Nella *Tomba d'Amore* ossia nei *Due Romiti*, ossia fratello e sorella inconsapevoli e in abito da monaci, Francesco Regli (1824) invitava gli amici a *versare su due infelici una simpatica lagrima*, e si valeva dell'incesto ad argomento di suicidio e di morale:

Deh, getta, gioventù inesperta, getta sopra di loro immobile uno sguardo! trema dell'onor tuo e innalzati su la loro fralezza un esempio di apprezzabil lezione!

Contemporaneamente, all' *Oriele* il Sacchi faceva seguir la *Pianta dei sospiri* con azione al tempo della calata napoleonica. Vedete anche questa vignetta. C'è un'urna e angeletti lacrimanti e cipressi; c'è una capanna e ci son pecorelle ed un porco; e c'è un vecchio che si appoggia ad un lungo bastone. Egli vi farà piangere con la sventura degli amanti del colle. *Ah sventura! sventura!.. Nefando lutto!*

E il Bertolotti, « il romanziere dipintor delle belle » e dalle

belle studiato a mente, proseguì con l'*Amore infelice di Adelaide e Camillo*; *Amori e sepolcri*; *Il sasso rancio*; *Il ritorno dalla Russia*. In quest' ultimo, ristampato fin nel 1885 a Milano!, un altro Enrico, ferito e creduto morto alla battaglia di Lutzen, si ammazza di ritorno in patria perchè la sua bella è già sposa. Il Bertolotti si accosta già al visconte *D'Arlincourt* (1789-1856), il più romantico seguace dello Scott, e anche per cotesto tramite del romanzo lirico passionale penetra la storia nel romanzo, come già cinque e sette anni avanti i *Promessi sposi* penetrava nelle novelle liriche e nelle ottave del Grossi e del Sestini.

Intenzione del Leopardi.

Senza dubbio allora il Berchet faceva meglio a tradurre il *Curato di Wakelfield*, per convincere all' utilità morale dei romanzi. Ma fu gran sventura che quindici anni dopo l'*Oberman* del Sénancour non avessimo il romanzo « personale » anche in Italia. Concepito dal Leopardi, che molto aveva ammirato Werther e Ortis, sarebbe stato un romanzo veramente, profondamente e modernamente psicologico; esteso per di più al di là di un solo episodio di vita quale era stato fino allora: avrebbe avuto *poche avventure estrinseche, e queste delle più ordinarie;* ma avrebbe riferite *le vicende interne di un animo nato nobile e tenero, dal tempo delle sue prime ricordanze fino alla morte.*

Del capolavoro che non avemmo nel romanzo psicologico leopardiano ci compensarono i *Canti* leopardiani. Poi già due anni avanti quell'idea del Leopardi eran stati pubblicati i *Promessi Sposi.*

CAPITOLO SECONDO

Walter Scott; i precursori del Manzoni e i concorrenti.

(1814-1827).

Il Romanticismo e la storia.

I. Walter Scott. — Furori scottiani. — Influenza dello Scott nel romanzo moderno. — Scalvini, Taine e Cantù. — D'Ovidio, Rovani e Carducci.

II. Lo Scott e il D'Arlincourt in Italia. — Traduttori; musici e coreografi. — Tentazioni e tentativi. — Casuali e curiosi riscontri fra la *Sibilla Odaleta* (1827), *Il Castello di Trezzo* (1827), il *Cabrino Fondulo* (1827) e i *Promessi Sposi* (1827). — Il tipo di don Abbondio. — Elementi di prammatica scottiana. — Il sentimento patriottico dei primi concorrenti nel romanzo storico.

L'età che corse fra il 1815 e il 1848 comprese, dopo il '15, una sosta dolorosa come la ruina dopo la tempesta, e, avanzando il '48, una preparazione fervida come la speranza rinnovata.

Tra questi estremi e in quelle azioni e reazioni, gli animi furono dibattuti tra lo scetticismo e la fede, tra il misticismo e la carità di patria; il pessimismo stesso divenne attivo e fecondo; e il Romanticismo con le sue tisi, i suicidi e i furori insensati, consigliò e preparò amore alla libertà. A strumento di rinnovazione sociale molto giovò, in Italia, il romanzo; che ebbe due forme o due scopi: il romanzo storico con carattere politico, per esortare alla redenzione della patria e al risorgimento civile; e il romanzo che per migliorare i costumi e la condizione degli umili, assunse il carattere sociale morale: il primo ebbe inspirazione e argomento dal passato; il secondo, dal presente, e quello prevenne questo, giacchè più urgeva uscire di schiavitù; ma dopo una diecina di anni, cioè poco oltre il '30, procedettero insieme.

Il romanzo storico venne a noi da una nazione libera e in gran progresso civile e politico; e il perchè della sua buona sorte fu appunto nell'influenza del Romanticismo.

Infatti i Romantici amarono la storia per due ragioni. Vent'anni di rivoluzione e di guerre, agitando e rimescolando tutte le genti d'Europa, favorirono il fenomeno del « cosmopolitismo »; e, cosmopoliti, i Romantici furono indotti a conoscere tutte le nazionalità nei loro luoghi diversi e nelle diverse età, e a studiare quel che si disse « color locale ». D'altra parte, per individualismo i Romantici furono indotti a ricercare, nei popoli come negli individui, le differenze, i caratteri, gli effetti diversi delle diverse condizioni di tempi e luoghi. Ciò i Classicisti avevan noncurato o trascurato; ciò destava il senso della storia e ne ridestava l'amore.

Ma individualisti quali erano, i Romantici stentarono a non interpretare anche la storia con intelligenza troppo soggettiva; l'amarono tuttavia abbandonandosi alla lor propria sensibilità e immaginazione; si dilettarono a un accordo del sentimento e della fantasia con la realtà più caratteristica dei fatti storici.

E tre poeti di fama universale: il Goethe, prima, il Byron e il Chateaubriand, in Germania, in Inghilterra, in Francia, in tutta Europa avevano preparato essi a Walter Scott l'attesa e l'avvento glorioso.

I. — Walter Scott.

Il romanzo inglese.

Non si può discorrere del romanzo in Italia e in Francia quale fu nella prima metà del secolo XIX senza rifarsi allo Scott e risalire al 1814, quando lo Scozzese imprese la serie *The Waverley Novels,* che diè principio al romanzo moderno anche in Inghilterra. Poco oltre la metà del secolo XVIII il romanzo inglese, discepolo prima ed emulo tosto del romanzo francese, era divenuto (e abbiamo detto come) romanzo nazionale, con caratteri più manifestamente nazionali nel celebre *Vicario di Wakefield* del Goldsmith (1766). Dopo, eran corsi quasi cinquant'anni di elaborazione e di preparazione, con cinque o sei varietà romanzesche, caduche per contrasti di realismo e idealismo: romanzi evangelici, pedagogici, sociali, rivoluzionari, satirici; tra le quali forme furon più notevoli, le due, ch'ebbe pure la Francia, del romanzo sentimentale e del romanzo storico fantastico. In Inghilterra quest'ultimo fu detto

« gotico » e lo coltivarono scrittori di mente più capace che le romanzatrici francesi; sicchè essi, il Walpole e la Radcliffe, piuttosto che ricevere, diedero materia ed esempi a coltivatori francesi e tedeschi.

Ma se fra tutte le sorta romanzesche i romanzi « gotici » più contribuirono alla stessa evoluzione dello Scott, bisogna anche ricercare, fuori e al di là di quelli, altri elementi, altre cause e motivi all'arte scottiana.

Prima di tutto non dimentichiamoci che lo Scott fu uomo d'ingegno. Poeta, aveva sperato emulare il Byron. Poi l'indole del suo ingegno e la stessa indole della sua gente lo predisponevano all'arte sana per cui l'immaginazione non si scompagna, o non si dovrebbe scompagnare mai, dalla riflessione.

Per di più, fin da fanciullo lo Scott aveva appreso le « ballate » e i canti tradizionali dell'epopea e della storia patria, che la prima fantasia gli ripeteva in cospetto ai castelli e ai ruderi; e quelle memorie leggendarie rilesse da giovane quando, con grande avidità e gran memoria, s'immerse nelle raccolte storiche nazionali del Percy, in tutta la storia e nel passato.

E chi può misurare quanta efficacia per la concezione del romanzo storico avesse il *Goetz di Berlichingen,* il dramma storico del Goethe dallo Scott tradotto in gioventù?

Quanto poterono nella sua mente l'ammirazione e lo studio dei *Martyrs* (1802), di Chateaubriand, in cui il « color locale » ebbe tanta vivezza e attraenza poetica?

Il che non basta però a dimostrar l'evoluzione del romanzo dalla Radcliffe al *Waverley* e la ragione della influenza scottiana in tutte le letterature europee. Quale fu in sè stessa l'arte dello Scozzese? che giudizio ne danno i posteri?

I meriti di Walter Scott furono questi. Il sentimento della storia lo condusse ad usar la storia con importanza maggiore e nuova. Nel romanzo storico eroico o galante o d'avventura sappiamo a che la storia era stata ridotta: pretesto all'azione, o semplice sfondo alla finzione; campo inerte alla favola amorosa, nel quale il romanzo aveva avuto soltanto sviluppo o punto d'appoggio. Lo Scott invece vivificò anche la storia, la trasse innanzi, a pari della favola romanzesca, e del campo all'azione egli fece una rappresentazione ampia, complessa, viva, a cui la favola si svolgesse partecipe. Una volta predominava l'*interesse* romanzesco; ora, nello Scott, l'*interesse* storico e

I meriti dello Scott.

il romanzesco s'avvicendavano e congiungevano ad un solo effetto. Così pure, mentre attendeva ai sentimenti e alle passioni del tutto individuali, particolari a questo o a quel personaggio della favola, lo Scott attendeva a rappresentare passioni e sentimenti al di là di quelli; in un ambito più vasto. All'azione romanzesca prepose e interpose guerre nazionali; contrappose la vita privata alla pubblica. Più: egli osservò la vita umile per ritrarla con la stessa cura della vita media e nobile. Il Le Sage, il Cervantes l'avevano preceduto in questo, ma in modo occasionale o indiretto; e il romanzo veramente « sociale » cominciò da lui, dallo Scott. Insistiamo in tale osservazione non solo per rammentarcene al capitolo dei *Promessi Sposi*. Nella prefazione dell'*Antiquario* lo Scott diceva di voler « illustrare i costumi della Scozia a tre differenti periodi »: in *Waverley* « l'età dei nostri padri »; in *Guy Mannering*, « quella della nostra propria gioventù »; nell'*Antiquario*, « gli ultimi dieci anni del XVII secolo »; e assegnava alle « classi ultime » non pochi personaggi principali; e dava buon luogo anche « alla gente di contado, con cui aveva avuto dimestichezza nella terra nativa » e di cui gli piaceva « l'efficace vigoroso linguaggio nelle veementi passioni ».

Indagò inoltre la vita intima dei grandi personaggi storici, che prima di lui si solevan ritrarre solo nell'aspetto storico più appariscente. Con il colore e le attitudini convenienti alle loro azioni storiche — sebbene con psicologia non profonda — e senza venir meno ai ritratti tradizionali, egli espose l'animo interiore e la vita privata di Luigi XI, di Maria Stuarda e di tant'altra gente sovrana. Ancora, nuove vicende ebbero nell'arte sua il comico e il tragico; e l'elemento tragico temprò a una robustezza insolita nel molle romanticismo.

Infine, erudito e antiquario, egli si studiò di render bene il « color locale », e, che che si dica oggi, in questa parte sembrò ai contemporanei stupendo e insuperabile.

Quanto poi alla forma esterna e alla tecnica, non dimentichiamoci che al prevalente romanzo personale, in prima persona, seguì per lui il romanzo drammatico con i personaggi in azione estranea all'autore. Oh non si creda che l'autore sparisse del tutto! Dell'assoluta « obiettività » nella rappresentazione romanzesca doveva menar gran vanto mezzo secolo dopo la scuola naturalista; ma è strano che lo Zola non serbasse gratitudine allo Scott almeno per quella « obiettività » relativa!

« noi » del narratore, apparendo qua e là, si ritraeva tosto in disparte: quindi era concesso maggior sviluppo, e più naturale, al dialogo; e il discorso diretto acquistava una maggior vivacità e colorito e forza di personificazione.

Nè fu poca l'arte dello Scott a distribuir la materia attiva e drammatica in parti o scene che venissero svolgendosi come di per sè stesse, naturalmente. Fu questo anzi il modo più efficace dell'arte sua, che ereditarono da lui i maestri del romanzo realista e naturalista. Nè minore fu l'arte di lui nel disegnare e dipingere il paesaggio; elemento non abbastanza curato prima di lui, eppure necessario alla verità rappresentativa e contorno necessario alla realtà della storia.

Di tanti pregi intrinsici e formali è facile comprendere il vantaggio nell'evoluzione del romanzo.

Influenza dello Scott in Francia.

Per i pregi che i contemporanei ci videro, e forse anche per non pochi difetti, l'opera dello Scott passò d'Inghilterra in Francia ammirata sino al fanatismo, sino alla frenesia. Parigi ne consumò 400.000 volumi; fece la moda della mobilia « alla Walter »; pittori e scultori moltiplicarono ritratti e busti di Walter; lo decantarono i poeti; e musicisti vi musicaron *l'Ivanhoe.* Caro alla dama come alla sartina, a Parigi lo Scott ebbe anche gli omaggi di Victor Hugo mentre in nome dei romanzieri francesi, che quello straniero, ahimè, soppiantava, protestava invano la povera mad. di Genlis. Il Romanticismo all'arte dello Scozzese si rinfrancava tutto; si rinfrescava a quell'aere nuovo. Si contarono in Francia più di duecento imitatori scottiani, per i quali il maggior vanto era imporre ad ogni capitolo tre o quattro citazioni epigrafiche in lingue diverse; magari in cinese, diceva Teofilo Gautier. Ma discepoli dello Scott furono anche il De Vigny, il Mérimee, l'Hugo, il Dumas. Lo storico Sismondi, dalla Svizzera, indietreggiava all'anno 492 per trovar un romanzo nella storia di *Giulia Severa;* e il Vitet con gran fortuna offriva i primi esempi di *Scènes historiques,* ossia di romanzi divisi in scene drammatiche. Ed ecco il Balzac, di cui *Les Chouans* (1827-29), *ou la Bretagne en* 1799, fu un romanzo d'imitazione scottiana; ecco Giorgio Sand che, come il Balzac riceveva dallo Scott l'idea del romanzo storico nazionale, dallo Scott riceveva l'idea del romanzo provinciale. Però in Francia il periodo più glorioso dello Scozzese non durò che dal 1820 al 1830. Poco dopo il '30, il romanzo storico francese degenerava nelle invenzioni fosche e violenti e nelle fantasie

torbide e melodrammatiche dei Lacroix, Roger de Beauvois, Sue e Soulié.

In Italia, i *Promessi Sposi* uscivano al mondo nel 1827. Manco a dirlo, l'esempio del Manzoni doveva in Italia non solo confortare lungamente la passione del romanzo storico e rinvigorire il genere, come nessuno dopo il Boccaccio aveva saputo fare, ma anche svelar prima che altrove i maggiori difetti dello Scott. Per inevitabile conseguenza del confronto, lo Scott resterebbe inferiore all'autore dei *Promessi Sposi*. Giudizi italiani.

Già nel 1829 quell'acutissimo ingegno dello Scalvini rimprovera allo Scozzese di non creare caratteri nè suscitare passioni a fine di fermar gli animi in qualche grande persuasione...

« La lode principale dello Scott è una certa qual freschezza; una gioventù d'immaginazione e d'affetti... Ma i fatti son da lui troppo sovente rappresentati sotto un aspetto piuttosto meraviglioso che vero, fantastico anzichè ideale; oltre di che, egli pone troppo sè stesso in altrui, la sua ironia, quella *toyresca* derisione.... dei nostri affetti e delle nostre azioni... ».

Ebbene, trentaquattr'anni dopo, il Taine, nella Storia della Letteratura inglese, scriveva intorno allo Scott: « Toutes ses peintures d'un passé lointain sont fausses. Les costumes, les paysages, le dehors sont seuls exacts; action, discours, sentiments, tout le rest est civilisé, embelli, arrangé à la moderne... D'ailleurs, il n'a ni le talent ni le loisir de pénétrer jusqu'au fond des personages ».

Oggi si dice che il Taine esagerò. Ad ogni modo, il suo giudizio difende da taccia di manzonismo il Cantù, che prima del Taine disse quello dello Scott un « talento affatto esteriore »; non « crear tipi, e l'uomo starvi (*ne' suoi romanzi*) come la macchietta in un paesaggio ». Ugualmente, il giudizio del Taine difende altri più recenti ammiratori del Manzoni. Per il D'Ovidio, lo Scott troppo concesse al caso e agli incontri fortuiti dei personaggi; abbondò in discussioni e discorsi inutili; cadde in sproporzioni nell'entità dei fatti raccontati e nella durata dell'azione; indugiò in piccole cose e affastellò cose grandi; non evitò inverosimiglianze; e sopratutto, mancò d'osservazione profonda; narrò per narrare senza nessuna alta intenzione morale; e per guadagnar molto e presto, fece commercio di volumi e d'arte.

Il D'Ovidio poi, notando che lo Scott « per molti rispetti » rassomigliava « ai poeti cavallereschi », ci obbliga a ricordare

una questione tutt'altro che oziosa per la storia del romanzo in Italia.

Battaglia Carducciana.

Chi ha letto le *Battaglie* del Carducci, non ignora che colpi ebbe il Rovani per aver tentato di sottrarre il Manzoni dall'influenza dello Scott e riconnettere il romanzo storico al nostro poema cavalleresco e al romanzo eroico del seicento. Tra i due litiganti il terzo gode: e quei poveri romanzieri secentisti usciron dalla polemica più malconci, più goffi e buffi che mai!

Ma chi ha avuto la pazienza di seguirci fin qui può conchiudere che il Rovani e il Carducci avevano entrambi ragione e torto; e qui si può aggiungere qualche notizia in proposito. Non è vero, come il Rovani credette, che l'*Orlando* e il *Caloandro* offrissero tutte le sembianze del romanzo scottiano, e non è vero che il *Caloandro* potesse valer da prototipo al romanzo storico; ma neanche è vero, come opinò il Carducci, che il *Caloandro* fosse figlio dell'*Astrea* e della *Citerea* senz'essere congiunto affatto all'*Orlando,* e neanche è vero che l'*Orlando* e il *Caloandro* non esercitassero influenza alcuna nel romanzo dello Scott.

È verissimo che lo Scott « nella vecchia letteratura inglese e francese aveva da leggere cento e cento poemi e romanzi d'avventura prima di arrivare alle tarde imitazioni italiane del quattrocento e ai rifacimenti classici dell'Ariosto »; è verissimo che lo Scott nel *Saggio sul romanzo di cavalleria* trovò pochissima parte per l'Italia; ma è anche verissimo che lo Scott ammirò e studiò l'Ariosto, e mostrò di seguirne arte e artifici nel trattar la sua materia; ed è anche verissimo che dall' *Orlando,* e forse dal *Caloandro,* dai romanzi cavallereschi e dai romanzi eroici galanti, lo Scott desunse certe particolarità all'invenzione romanzesca e molte tinte e imagini e spettacoli cavallereschi ed eroici.

« Ad imitazione dell'Ariosto, ci siamo proposti la norma di non tener sempre dietro alle tracce degli eroi del nostro dramma »: così al capitolo XVI dell'*Ivanhoe.* Il quale *Ivanhoe* e il gran Riccardo, viaggiando incogniti ed erranti cavalieri sul nero cavallo e sotto l'armature in nere gramaglie, hanno la stessa identica apparenza dei Caloandri e dei Polesandri e dei loro colleghi sventurati: come essi assumon finti nomi (Riccardo si chiama il *Cavalier Diseredato*, che sa di seicento); e Riccardo sopravviene a risolvere il torneo e a soccorrer

Ivanhoe pericolante proprio come fanno gli eroi e le viragini del Marini e del La Calprenède; e nei tornei e nei duelli si rinnovan proprio tutti gli incidenti e tutte le scherme dei poemi cavallereschi e dei romanzi eroici. Naturale; perchè cotesti usi e modi eran venuti ai romanzi secentisti dai poemi, e a questi dalla medesima materia feudale a cui lo Scott attingeva, sì, direttamente, ma profittando, quando e come gli conveniva, delle invenzioni, degli espedienti e abbellimenti, degli adattamenti, delle contaminazioni, dell'elaborazione insomma che l'arte dei secoli XVI e XVII aveva compiuta in quella materia medesima.

E dopo tutto ciò è lecito chiedere che cosa la letteratura italiana avanti, insieme e dopo i *Promessi Sposi*, dovette a Walter Scott.

II. — Precursori del Manzoni e concorrenti.

Due anni dopo l'apparizione del *Waverley* e undici anni avanti la pubblicazione dei *Promessi Sposi*, si cominciò a tradurre lo Scott in Francia. Dalla Francia entrò subito in Italia, e s'ebbe traduttore primo o tra i primi Gaetano Barbieri, professore di matematica e melodrammista. Non meno presto la materia scottiana fu usata all'ufficio di dramma per la musica del Rossini (*La donna del lago*), del Pacini (*Ivanhoe*), del Nicolai (*Il Templario*), del Donizetti (*Lucia di Lamermoor*). Lo Scott servì pure a invenzione di balli, e il ballo *Ivanhoe* contese in bellezza col *Solitario* derivato da un romanzo del D'Arlincourt. Furori, insomma, anche in Italia! Tanto che un contemporaneo lasciò scritto:

> Ormai non si legge che il *Solitario*, l'*Ivanhoe*, il *Kenilworth*; non si rappresenta sulle scene che il *Solitario*, l'*Ivanhoe*, il *Kenilworth*; le belle non vestono che i colori *Solitario, Ivanhoe, Kenilworth*; e il torrente minaccia tal piena, che si può credere che d'ora innanzi non si parlerà, non si penserà, non si mangerà, non si dormirà che alla *Solitario*, alla *Ivanhoe*, alla *Kenilworth*.

Prima influenza in Italia.

Che cosa facevano i romanzieri italiani quando si delirava così per lo Scozzese e, con minor ragione, per il francese visconte d'Arlincourt, grande inventore di *sensazioni forti* e d'*agitazioni sentimentali*, e autore, oltrechè del « severo » *Solitario* e del « tetro » *Rinnegato*, delle non meno celebri *Ipsiboe* e *Straniera?* I primi in Italia ad esser tentati al romanzo storico furono: Cesare Balbo, che nel 1816 disegnò

un *Manfredi di Blandrate,* del tempo della Lega Lombarda, e lasciò incompiuto un romanzo storico in forma epistolare: *Lettere di Alfonso d' Este ed Isabella di Savoia;* Giovanni Agrati, che nel 1817 diede in luce una *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano,* fingendo di tradurla da un testo francese del 1681, e Giuseppe Montani che indottovi o dal Leopardi, il quale nel '19 gli scriveva lamentando in Italia la mancanza di libri nazionali, o dalla voce che correva del romanzo a cui attendeva il Manzoni, si diè a comporre un romanzo storico: *Milano, Beccaria, Verri,* manoscritto andato perduto. D'avere imaginato un ciclo di romanzi storici fin dal 1808, sei anni avanti lo Scott, si vantò poi G. Rosini, l'autore della *Monaca di Monza.* Aspettò a vantarsene nel 1830!

Il primo argomento da me scelto per trattarsi era Erasmo . . . La prova . . . trovasi in due lettere del cav. Pindemonte del 23 gen. 1808 e 10 ag. 1809.

Ma perchè non credergli anche senza prova? Troppa differenza passava tra il romanzo storico dello Scott e gli esempi dal Rosini addotti come consiglieri dell'opera sua.

Il romanzo storico, cioè l'esposiziooe di un fatto vero con circostanze verisimili e con abbellimenti di immaginazione, non solo è d'origine italiana, ma forma una delle ricchezze della lingua nostra.

E citava a proposito, cioè a sproposito: l'*Historietta Amorosa tra Lionora de' Bardi e Hippolito Buondelmonti* (1471), che è una novella; I *Reali di Francia; Le avventure di Giulietta e Romeo,* la novella del Da Porto; *Le avventure del Siciliano,* il romanzo dl Bosone; e novelle del Boccaccio e di Ser Giovanni Fiorentino!

Con più ragione, se non con perfetta ragione, quando il Manzoni pensava ai *Promessi Sposi* disse la *Biblioteca Italiana,* periodico dei classicisti:

La sola notizia che l'autore dell'*Adelchi* e degli *Inni Sacri* scriveva un romanzo, nobilitò la carriera e trasse alcuni chiari intelletti ad entrarvi.

D'essere chiaro intelletto non dubitò certo Davide Bertolotti, quello dell'*Isoletta de' Cipressi;* il quale credè nobilitare il Visconte d'Arlincourt traducendolo fin dal '21 e imitandolo; e attingendo al Muratori e al Sigonio volle esser dei primi a imitare lo Scott narrando con lirico stile la *Calata degli Ungheri in Italia nel novecento* (37 capitoli, tutti con soli versi della *Gerusalemme* per epigrafe; stampato prima nel *Ricoglitore,*

e, a Milano, nel 1823 e 1830). Ma il Bertolotti romanziere e poeta meritò forse glorie più nuove quale autore d'un *Viaggio in Liguria* e di altre « peregrinazioni », celebrate allora come oggi i viaggi del De Amicis, sì che gli meritarono il nome di « peregrinante sentimentale ». Per chiaro ingegno fu meglio lodata la contessa Diodata Saluzzo, la quale tuttavia non s'attentò al di là del breve racconto storico: *Il Castello di Binasco* (Firenze, 1823). E se tra i precursori del Manzoni nè l'Agrati, nè il Bertolotti meritano più d'un accenno fuggevole, perchè ai loro tentativi mancò fin l'indizio d'una sufficiente disciplina scottiana, non indugeremo neanche intorno a quello fra i concorrenti col Manzoni che dovè illudersi di dar primo il vero modello di romanzo storico in Italia. Fu il Sacchi autore dell'*Oriele*. Aveva compiuto già nel 1825 *I Lambertazzi e i Geremei*, o le *Fazioni di Bologna nel secolo XIII, cronaca di un Trovatore;* e fu colpa della Censura se tal cronaca, adombrata di liberalismo, non uscì a stampa che nel 1830. Essa aveva ai capitoli epigrafi poetiche d'ogni razza, e titoli da far invidia alla Radcliffe: *Le Malie; Lo Spirito Folletto; Il Sotterraneo,* ecc.; e i capitoli eran divisi in tanti membretti arieggianti le lasse trovadoriche, e ad ogni capitolo l'autore appose note storiche e dichiarative a sostegno della verosomiglianza ma con effetto di docce fredde per chi aveva palpitato all'udire il Geremeo dolente.

Ah perchè, Imelda, sì fiera? In che mi hai reo, che ritorci da me gli occhi e sì mi sfuggi? Tu pure mi abbandoni, tu pure? . . . .

Carlo Varese 1793-1866.

Non meno del Bertolotti il Sacchi ebbe a consolarsi in più nuova gloria con un libro per le signore: *I trovatori e le galanterie nel Medioevo.* Finchè nello stesso anno natale dei *Promessi Sposi* (1827) vennero in luce *La Sibilla Odaleta, Il Castello di Trezzo* e il *Cabrino Fondulo.* Compose l'*Odaleta* Carlo Varese di Tortona, medico a Voghera. Sapesse o no del Manzoni, del '25 compiè la *Sibilla* e la pubblicò anonima come opera di *un italiano.* Uscì in istampa due o tre mesi dopo i *Promessi Sposi,* ma già prima non pochi la lessero manoscritta; tra cui Paride Zaiotti, che ne scriveva al Salvotti:

Un'altra apparizione s'aspetta con impazienza, ed è un nuovo romanzo italiano intitolato *Sibilla Odaleta* . . . A me fu comunicato il manoscritto . . . , e trovai il libro, sotto alcuni rapporti, superiore a quello del Manzoni: certo che è un romanzo, cosa che non oserei dire degli *Sposi Promessi.* Il difetto suo consiste nello stile, che avrebbe dovuto rifondersi intero.

Meno male! L'azione immaginata da questo concorrente così pericoloso per il Manzoni, cade al tempo della calata di Carlo VIII, con a campo quasi tutta Italia; e argomento romanzesco v'è l'amore di Sibilla e di Annibale Trivulzi, figlio di Ludovico che difese per gli Aragonesi Castel dell'Uovo a Napoli. Sibilla, figlia di un ufficiale albanese fu rapita bambina da un giudeo, il quale vorrebbe venderla al Sultano. La giovane passa per figlia del giudeo, mentre la madre e il fratello la ricercano per tutto. Castel dell'Uovo è espugnato; ma gli Aragonesi riacquistano Napoli; dove il giudeo muore prima di essere impiccato per la gola, e dove i giovani amanti si sposano. La madre di Sibilla sa di magia. Vi son versi ai capitoli e versi intermessi all'azione.

G. B. Bazzoni 1803-1830.

Compose *Il Castello di Trezzo* G. B. Bazzoni magistrato di Novara, che lo pubblicò prima nel *Nuovo Ricoglitore*. In pochi mesi se ne fecero tre edizioni. Argomento romanzesco vi son gli amori del prode cavaliere Palamede con Ginevra figlia di Barnabò Visconti; ed argomento storico n'è la prigionia di Barnabò nel castello di Trezzo, e l'avvelenamento che quivi lo spense nel 1386. Ha versi ai capitoli e una canzonetta a mezzo il racconto, nonchè un ariolo o mago che salva gli innamorati dalle insidie di un nobile masnadiere e che muore mentre cerca un contravveleno per Barnabò.

V. Lancetti 1767-1851.

Il Cabrino Fondulo, apparentemente meno scottiano, potè parere allora una vera storia; potrebbe parere adesso una storia idealizzata. Infatti l'autore di esso, Vincenzo Lancetti cremonese, narrando come il Fondulo da cittadino torbido e da soldato di ventura divenne principe saggio e benefico, introdusse nella storia documentata un solo episodio amoroso d'una donzella insidiata e vendicata. In che era dunque il romanzo? Era una reintegrazione imaginativa della storia stessa, quasi il buon senso italiano cercasse sottrarre il narratore a tutte le imminenti questioni del romanzo storico, o lo esortasse alla storia idealizzata del di poi. Sentite:

> Traendo dai fatti anteriori e dai susseguenti la ragione di quelli *che dovettero naturalmente accadere* . . ., ha l'autore procurato di renderla (la storia) intera, probabile e compiuta; giovandosi anche *d'ogni menoma circostanza* per cavarne abbellimento, diletto ed istruzione . . .

Si vedrà tra poco che questa concezione restrittiva, per dir così, del romanzo scottiano, ha curiosi rapporti con la teoria che indusse il Manzoni ai *Promessi Sposi* o con l'altra che

indusse l'autore dei *Promessi Sposi* a rinnegare il romanzo storico.

Diverse, ma forse più curiose affinità concettuali e psicologiche possiamo avvertire fin d'ora tra gli scottiani Bazzoni e Varese, e il Manzoni. Anche nel *Castello di Trezzo* si tratta d'un matrimonio impedito, eppoi conchiuso: argomento vecchio e sempre nuovo; ma l'eroina, per quanto nobile e sentimentale, è commossa dallo stesso motivo psicologico di Lucia.

Il suo cuore innocente, non agitato che dai dolci moti della pietà e della tenerezza, era straniero a tutti i calcoli di uomini feroci, il cui sommo bene stava nell'imperare e nell'opprimere.

E in Bernabò Visconti, principale attore del romanzo, s'intravvedono le ombre dell'Innominato e della moralità manzoniana. Pensa Bernabò:

Fra il sangue versato e il terrore dei tradimenti non v'è calma, non v'è pace pel cuore . . . I trionfi . . , le feste . . , l'oro profuso non giovano . . . no . . . , a far paga l'inquietudine profonda che agita lo spirito e lo tormenta. . . . *Le ricchezze, i piaceri* non mi sforzarono a mantenere sempre vive atroci guerre, a comandar punizioni ed, ohimè!, a . . . commettere chi sa quanti delitti?

Se non che, ecco l'Innominato lirico:

Io trovai nella selva diletti che non rinvenni poi mai nelle corti. Chi vi dava, o acque, nel vostro solitario corso, un suono soave? Chi porgeva un'armonia al vento che agitava sul mio capo le frondi?

Che differenza!

E la *Sibilla Odaleta,* per quanto troppo ligia allo Scott nell'invenzione e negli strattagemmi romanzeschi, nell'elemento meraviglioso con le botole, i sotterranei e le scene di cimitero alla Shakespeare, e gli incontri sorprendenti; la *Sibilla* aveva desunto dai modelli scottiani una norma di singolare importanza formale. Nel discorso, nel dialogo, il nobile amante è tuttavia lirico, letterario; ma il dialogo della gente bassa è semplice; esclama *diancine*!; ha modi da fra Galdino: *Io non sono che un povero mugnaio, vedete.*

Ora quest'adattamento del discorso all'indole e alla condizione umile dei personaggi, che lo Scott insegnò, sarebbe bene ricordarlo a proposito della rivoluzione stilistica del Manzoni. Poi *La Sibilla* conduce a lieto fine, con un matrimonio già contrastato da perfidia, e lascia a Dio il compito del castigo; proprio come la storia di Renzo e Lucia! Ancora, nella *Sibilla* coetanea ai *Promessi Sposi* un medico era raffigurato così:

Macchiette donabbondiane.

Egli si trovò nel gran mondo come un pezzo di sughero nell'oceano, che è quanto dire, senza altra qualità che quella di secondare in tutto, e nei più piccoli impulsi, i capricci dell'onde e del vento. Ciò tutt'al più poteva fruttargli di stare a fior d'acqua; ma sbattuto sempre in mille modi, e vicino sempre ad essere ingoiato, massime in que' tempi di continua tempesta.

Don Abbondio? Che differenza! Ma il tipo di Don Abbondio ha tutta una storia di strani riscontri, e ne diam nota adesso, finchè ci siamo. Sette anni dopo il suo primo romanzo, nei *Visconti e Torriani*, il Varese rifece il pauroso in un pellicciaro di Milano. E Giambattista Bazzoni giurava d'aver concepito prima che apparissero i *Promessi Sposi*, il *Falco della Rupe*, dove aveva azione comica certo dotto uomo in cui qualche linea dell'*antiquario* scottiano e del *Don Ferrante* manzoniano conveniva all'animo di un Don Abbondio autentico.

La consuetudine della tranquillità d'un modo costante di vita, lungi dalle brighe armigere e dai pericoli, gli facea rinvenire fastidiosissimo quel vedersi sempre circondato da uomini che ponevano ogni loro studio nelle guerre e nei rischi, con cui non poteva mai proporre una tesi filosofica o dispiegare la scienza blasonica che dispiegava in esimio grado.

Che più? Il Bazzoni introduceva al *Falco delle rupe* con un dialogo tra galante e faceto in azione contemporanea; e in questo dialogo — scritto dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi* — figurava da pauroso d'ogni cosa e amante del quieto vivere un povero conte, marito a una troppa disinvolta damina.

Il prototipo di tutte queste macchiette era il monaco ortolano nell'*Abate* dello Scott, che cerca accomodarsi al quieto vivere a tempi di terribili alabardieri e di Maria Stuarda; o era nell'abate Bonifacio del *Monastero*, che s'abbatte ai più piccoli urti e trova belle a dirsi ma non a farsi le imprese ardite e perigliose. Ma perchè, fra tanti altri, questi personaggi piacquero da noi fino a tal segno da generare una famiglia? Neppure il Grossi seppe far senza del pedantesco e impacciato e timido conte Del Balzo; nè il d'Azeglio esentò dal *Fieramosca* un medico che era il *più pauroso uomo del mondo;* nè mancò un oste, in un romanzo del Campiglio (1830), il quale *cercava schivare ogni pericolo* »; e chi sa quant'altri paurosi egoisti posson raccogliersi nella storia del romanzo storico!

Il tipo diventò di prammatica. Forse a renderne più gradevole la comicità nella sua origine italiana, e a renderne perfetta la figura nei *Promessi Sposi*, conferì la coscienza popolare che avesse già in sè vivo e presente quel tipo, dopo tante rivoluzioni e dopo tutte le diavolerie napoleoniche? Infatti don

Abbondio parve ad alcuno il simbolo dell'avvilimento in cui erasi ridotto il popolo italiano.

Elementi e tipi dello Scott.

Per sola derivazione e imitazione dello Scott insistettero altri tipi ed altri elementi. Basti accennare al buffone malizioso in apparenza di scemo, che entra per la prima volta nel *Waverley* e divien Vamba nell'*Ivanhoe;* basti accennare agli indovini, alle fattucchiere profetesse dementi o invasate; agli spettacoli di fuoco e di sangue; alle giovani che medicano con balsami miracolosi e perciò sono accusate di stregheria; agli ebrei vili ed esosi; alle notti tempestose e agli smarrimenti nei boschi; alle vicende di duelli e tornei con l'improvviso cavaliere in veste nera e irriconoscibile; ai matrimoni contrastati e agli amori impediti da un fidanzato brutale; ai cantori e alle canzoni, siano di montanari, di cavalieri o scudieri, o di giullari. Infine è considerevole per noi l'elemento storico politico nei primi scottiani, dopo che lo Scott aveva rappresentate le lotte nazionali della sua patria.

Nel 1819 Ugo Foscolo esortava gli Italiani alle storie. Qual popolo, come essi, poteva « mostrare nè più calamità da compiangere, nè più errori da evitare, nè più virtù che facciano rispettare, nè più grandi anime, degne di essere liberate dall'oblivione »?

Ma, aveva pensato il Varese, in che modo per diletto e ammonimento alle gioventù si poteva « passare agevolmente e senza pericolo dalle sbiaditure nauseose degli Arcadi agli studi severi della storia? » « Si richiedeva una letteratura intermedia »: il romanzo storico.

Anche perciò fu dunque bene che lo Scott divenisse popolare in Italia.

Ai giovani, alle donne, ai colti e agli incolti quelle belle fantasie d'un paese lontano e glorioso dovevan sollevar gli animi dalla tristezza presente; agli stessi ignavi e agli scettici apparivan forse tra l'uno e l'altro capitolo dell'*Ivanhoe* le imagini dei martiri dello Spielberg. E in un paese ove i ruderi medioevali, i monumenti della Rinascenza, e le storie del cinquecento restavano a testimonianza dell'antico valore, e le cronache del seicento a testimonianza della corruzione dolorosa; in un paese ove tutti i documenti e tutte le memorie chiamavano patria e libertà, non si poteva innestar la storia al romanzo senza far del romanzo direttamente o indirettamente opera politica.

Il Bazzoni nel *Castello di Trezzo* evitò il pericolo di liberalismo in cui incorse il Sacchi; non così nel *Falco della Rupe* che seguì a quello; e dalla *Sibilla Odaleta,* che appena uscì fu ristampata « in quasi tutti i piccoli stati », la gioventù italiana apprese le parole di Pier Capponi; e cinque anni avanti il D'Azeglio e nove avanti l'*Assedio di Firenze* i giovani vi lessero queste parole d'un povero mugnaio:

Amor patrio.

Ho ormai quarantasei anni e sono affezionato alla mia vecchia Maria, ma quando crederò poter contribuire alla felicità della mia patria altrimenti che col macinar grano, indosserò un giaco, abbrancherò un randello, e giuro a Diana! chi sa se non sentiate parlare un giorno del mugnaio di San Germano.

Non è da credere che per questo « rapporto » Paride Zaiotti giudicasse l'*Odaleta* superiore agli *Sposi Promessi!*

Più nobilmente e più politicamente del mugnaio diceva Cabrino Fondulo:

Il nazional sentimento, che d'ogni estraneo giogo mi rende nimico. . . , mi animano a dirvi. . . . che il governarvi a repubblica, cinti come siete da tanti più o meno forti signori, sarebbe lo stesso che esporvi ad essere ben tosto da un di essi inghiottiti. Abbiatevi dunque un signore voi pure, ma vostro, ma degno di voi, ma tal che vi renda e temuti e grandi ed illustri, come lo furono gli avi nostri e i bisavi.

Oh non eran questi il sentimento e l'argomento che condurebbero Carlo Alberto a Novara? — Potrebbe opporsi fin d'ora che consimile effetto recarono i *Promessi Sposi.*

Ebbene, sia giustizia il dire che nessun personaggio dei *Promessi Sposi* parlava agli Italiani nel 1827 così apertamente come i personaggi del Lancetti e del Varese; nè dimentichiamo che nello stesso anno 1827 usciva *La Battaglia di Benevento.*

CAPITOLO TERZO

I Promessi Sposi

(1821-1827).

ALESSANDRO MANZONI NEL 1821.

I. Motivi concettuali; concezione — pubblicazione — primi giudizi dei *Promessi Sposi*. — Entusiasti, malcontenti e incerti.

II. Gli elementi storici e l'azione romanzesca. — I tempi. — Fonti storiche e letterarie.

III. I luoghi e i personaggi.

IV. Evoluzione e buonsenso. — Pessimismo. — Descrizioni. — Umorismo.

V. Difetti. — Un Renzo melodrammatico. — Sproporzione e dissenso storico romanzesco.

VI. La questione del romanzo storico.

VII. La « risciacquatura ». — La lingua. — Lo stile.

VIII. Popolarità e fama universale.

Ai classicisti che in Italia si offendevano dei romanzi, fece più valido contrasto di tutti quanti i romantici la popolarità dello Scott.

E il Leopardi, meglio che romantico o classicista, grande italiano, credeva che l'Italia non potesse sperar nulla di bene « finattanto ch'ella non avesse libri adattati al tempo, letti ed intesi dal comune dei lettori e che corressero dall'un capo all'altro di lei ». Ma già prima del Leopardi, il Filangeri aveva consigliato, nella *Scienza della Legislazione,* di comporre romanzi a educazione del popolo. « L'eroe esser dovrebbe della classe della quale sono coloro ai quali ne viene destinata la lettura (... agricoltori; fabbri; semplici soldati, etc.). L'arte dello scrittore dovrebbe ..., *con esempi di virtù* così civili come guerriere, ... fecondar sensi all'amor della patria e della gloria ... ».

Romantico, ma dello stesso pensare del Leopardi e memore forse del Filangeri, il Manzoni provvide all'Italia un ro-

manzo che fu lettura adatta al suo tempo e a tutti i tempi; universale e immortale.

A. Manzoni 1785-1873.

Quando, il 24 aprile del 1821, cominciò i *Promessi Sposi,* Alessandro Manzoni era nei trentasei anni; aveva pubblicato l'anno innanzi il *Conte di Carmagnola* e non ancora s'era disposto a finire e pubblicare l'*Adelchi;* da sei anni eran noti i primi *Inni Sacri,* e da quattr'anni egli rimeditava e rimutava la *Pentecoste.* Intanto che il *Cinque maggio* divulgava per tutto il suo nome, interruppe il romanzo per finir l'*Adelchi* e disegnare una nuova tragedia, *Spartaco;* poi lo riprese con senno diffidente e con temprato ingegno.

I. — Concezione e pubblicazione.

Da che, come, quando venne al poeta l'idea iniziale dei *Promessi Sposi?*

Nel gennaio di quell'anno 1821 aveva scritto al Fauriel confessando la sua ammirazione per l'*Ivanhoe,* che una prima volta, a udirlo leggere essendo malato, non gli era piaciuto; e il capolavoro dello Scozzese gliene fece studiare le altre opere, qualcuna delle quali gli lasciò anche maggior impressione. C'era dunque nella mente del Manzoni una predisposizione dell'arte scottiana a ricevere il motivo concettuale d'un romanzo storico.

Il motivo, o meglio, il baleno dell'idea creativa, gli venne dalle grida di Gonzalo Fernandez de Cordova nella quale (a di 15 ottobre 1627), fra i tanti delitti minacciati di pena, è il procurare che « seguano o non seguano matrimoni, e che il prete non faccia quello che è obbligato per l'officio suo, o faccia cose che non li toccano ». Al caso, che gettò sott'occhio al Manzoni questa grida, quella appunto dell'Azzeccagarbugli, s'aggiunse la lettura che egli faceva, in campagna, della *Storia di Milano* del Ripamonti, mentre il Grossi era con lui e componeva i *Lombardi,* inspirati essi pure dallo Scott.

Accarezzata così, l'idea prima trovò alimento nella gran tragedia della peste del 1630 e 31, che poteva essere magnifico sfondo o finale al romanzo d'un matrimonio contrastato: e il baleno si diffuse in luce continua e sempre più chiara di mano in mano che il poeta proseguiva lo studio di quei tempi, della vita e dei costumi, e vedeva la guerra del Monferrato, i lanzichenecchi, gli untori, la monaca di Monza, il cardinal

Federigo, Bernardino Visconti bandito e convertito. E riflettendo su tante miserie, la concezione era incitata, meglio forse che dal Grossi, da un pensiero di moralità civile: che le leggi sono inutili quando non siano in armonia con i costumi; e quando chi le promulga rimanga estraneo alla nazione per cui le promulga.

Questo pensiero e l'amor della patria, intendendo l'arte come egli la intendeva, dovettero essere nel Manzoni come riverbero alla luce della creazione.

Ma a un artista quale il Manzoni doveva anche, al disopra d'ogni altro fine, premere la necessità artistica, l'intenzione di far opera bella. E prima di tutto, il Manzoni non era uomo da assumere un modello, per quanto mirabile, e conformarvisi servilmente.

Durante il lavoro, per il quale accettava la forma dall'estero, egli studiava a modo suo la forma stessa del romanzo storico, per determinarla, precisarla entro vedute sue proprie. Concetto del romanzo storico.

Infatti il 3 novembre 1821 scriveva al Fauriel, in francese (la traduzione è d'un manzoniano):

A indicarvi brevemente la mia idea principale nei romanzi storici, e porvi così in condizione di poter correggerla, vi dirò che li concepisco come la rappresentazione d'uno stato della società per mezzo di fatti e caratteri talmente simili al vero, che si possa *crederli una storia vera tornata in luce*. Quando avvenimenti o personaggi storici vi sono frammisti, credo che bisogni rappresentarli nel modo più strettamente storico.

Nel maggio dell'anno dopo scriveva di nuovo al Fauriel intorno il disegno dell'opera, e intorno al compito di evitare l'errore della *artificiale unità,* che è solita nei romanzi:

Oso lusingarmi almeno d'evitare il rimprovero d'imitatore; perciò m'adopero il meglio che posso a comprendere bene l'indole del tempo che devo descrivere, per vivere in esso. . . .

Era (*quel tempo*) così originale che sarà mia colpa se una tal qualità non si comunicherà alla descrizione. Quanto all'intreccio, credo che il miglior modo di non far come gli altri è di attenersi ad osservar nella vita reale il modo d'operare degli uomini, ed osservarla specialmente in quanto si oppone allo spirito romanzesco.

Venuto il Fauriel a trovarlo, nel' 23, con lui, come con il Grossi, discuteva il poeta sulle attinenze tra la storia e la poesia. Se questa, egli diceva, non può storicamente narrare i fatti e mescolarvi le sue invenzioni, non le è però tolto di riunire i tratti caratteristici d'un'epoca e di svolgerli in un'azione, giovandosi della storia senza mettersi con essa in concorrenza: essere questo appunto la parte della poesia.

Consigli il Manzoni ascoltava da Hermes Visconti e dal Fauriel; dal Grossi accettò fin nomi di bravi; e a un altro amico scriveva di poi che non potrebbero accusarlo di comporre un libro pernicioso: che egli anzi considerava di far opera utile.

Al primo incitamento di far opera civile, che il poeta ebbe nel tempo della concezione, si era infatti accompagnata una idealità più vasta e più alta nel tempo della composizione, ed era l'idealità morale per cui poco più di un anno avanti d'incominciare il romanzo aveva pubblicata la prima parte della *Morale Cattolica.*

La fine della composizione e la stampa.

Alle norme di essa il romanzo darebbe esempio, disse bene il Cantù, « della devozione operosa, della carità universale, dell'umiltà che ammansa i prepotenti, delle lacrime dell'oppresso che richiamano alla coscienza il ribaldo ». Questa l'utilità maggiore e più manifesta dell'opera. La quale fin dal tempo delle origini suscitò una grande aspettazione, che accrebbero la preparazione lunga di due anni e le vanterie degli amici, a cui, frattanto, il poeta leggeva egli stesso o di fra Cristoforo nella sala del fratello dell'ucciso, o la conversione dell'Innominato. Condotto a termine il 17 settembre del 1823, tutto il romanzo era già conosciuto manoscritto dal Grossi, dal Visconti, da monsignor Tosi padre spirituale dell'autore e vescovo di Pavia, e dal Fauriel. Nel '24 tre altri poteron leggerlo; e forse più tardi, in bozze, lo lesse il Tommaseo. Ai non eletti, al pubblico l'attesa rincresceva oramai, sicchè fu creduto che il poeta narrando in fondo alla storia quel che accadde per la vantata bellezza di Lucia, alludesse a sè e all'opera sua per l'aspettativa che gli farebbe « scontare senza pietà il dolce che aveva dato senza ragione ».

La revisione era stata lunga, con mutamenti che s'aggiunsero a quelli di durante la composizione — e dei più notevoli diremo più innanzi —; ma non men lunga e più penosa fu la stampa, incominciata nel '25. Quanti pentimenti! che pazienza nel Visconti, nel Grossi, nell'abate Pozzone, i quali aiutarono a corregger le bozze! Parecchi fogli furon distrutti e di nuovo composti. Fin all'ultimo, fin su la copia ms. per la I. R. Censura e su la bozza del frontispizio il titolo era *Gli Sposi Promessi.*

La stampa durò fino al giugno 1827, quando, fra il 15 e il 17, i tre tomi del romanzo uscirono a Milano per i tipi di Vincenzo Ferrario con il titolo: *I Promessi Sposi, storia mi-*

lanese del sec. XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, e con la data 1825-1826.

L'edizione di 2000 copie andò a ruba. Nello stesso anno 1827 cinque altre edizioni vedevan la luce a Livorno, a Lugano, a Firenze, a Napoli, a Torino. Già lo stava traducendo in francese il Trognon. Subito furon molte le lodi, e come accadde alla Lucia, non furono nè poche nè piccole le censure. Come accadde ai capolavori, i *Promessi Sopsi* ebbero per tempo, oltre alle traduzioni, di quei rifacimenti e di quelle deturpazioni che attestano il ridicolo nella popolarità. Un tale fece morir Lucia, a suo modo, nel Lazzaretto; in tre commedie dei *Promessi Sposi* un G. B. Nasi, fra le altre belle cose, ridusse ad eremita il Padre Cristoforo e Don Abbondio a console del villaggio; in un poemetto di dodici canti, in terzine, castigò tutto il romanzo un Lorenzo Del Nobolo: altri lo condensò in catechismo! Meglio dimostrano il primo *successo* del romanzo, fuori del campo letterario, le litografie, che per mano di R. Focosi e di altri ne riprodussero le scene principali; e andò famosa una quadriglia mascherata di Don Rodrigo e de' suoi bravi, che comparve a un ballo in casa Bathiany, a Milano, nel carnevale del '28. Deturpatori.

Le testimonianze del *successo* letterario stanno nei giudizi dei maggiori ingegni italiani all'apparire dell'opera, o poco appresso. Il Rosmini credeva che i *Promessi Sposi* segnassero « una nuova epoca, nella italiana letteratura » .... « Quante cognizioni del cuore umano! che verità! che bontà! » E il Monti, sebbene ne *chiacchierasse* in quanto allo stile, confessava che dopo averli letti « si era sentito meglio nel cuore ». Contenti e malcontenti.

Giacomo Leopardi, il quale, infermo degli occhi, non poteva leggere, e aveva udito leggere alcune pagine del romanzo, scriveva da Firenze al padre: « La gente di gusto lo trovano molto inferiore all'aspettazione. Gli altri generalmente lo lodano ». Ma il padre gli raccomandava il libro come prezioso quanto alla religione e alla morale; e Giacomo gli riscriveva: « Ho piacere ch' ella abbia veduto e gustato il romanzo cristiano del Manzoni ». Balzando agli occhi il fine morale o religioso, di far penetrare in una dottrina di verità e di consolazione, i *Promessi Sposi* eran definiti dal Gioberti « un'opera di filosofia cristiana »; e l'abate Cesari li teneva per « la più calda predica ed efficace del mondo ». Ma, a parte le censure della critica letteraria, la stessa idealità cristiana non soddisfaceva tutti.

Dal Berchet, il quale diceva: « Il rimprovero che forse io farei al Manzoni sarebbe tutt'altro che letterario »; dal Mazzini, che, sebbene pago di vedervi introdotto il popolo, giudicava della finalità morale: « Tutto questo è buono e giovevole, ma inferiore alla necessità dei tempi e alle aspirazioni italiane », si arrivò presto al Settembrini, cui i *Promessi Sposi* parvero « opera di reazione morale religiosa » . . : « una storia scritta unicamente per glorificare i preti; simile a donna di formosità rara, di grandi virtù, ma pur sempre gesuitessa ». Press'a poco come il Salfi, che accusò il Manzoni di esser fautore delle istituzioni monastiche! Ma il Salfi nella *Revue encyclopédique* aveva preso per autentico e per opera del Ripamonti lo « scartafaccio » secentista inventato dal Manzoni e addotto nell'*Introduzione*; e aveva, il Salfi, accusato nei *Promessi Sposi* mancanza di coerenza organica e di intreccio, bassezza di pensiero e di linguaggio, bassezza ne' personaggi! Per contro, altri intenditori avevan scorto nel capolavoro ben altro fine.

Primo il Giordani: « Non mi meraviglio che in Europa piaccia molto il libro del Manzoni, e ne godo . . . In Italia vorrei che fosse riletto, predicato in tutte le chiese e in tutte le osterie, e imparato a memoria ».

Se lo giudicate come libro letterario, ci sarà forse un poco da dire, secondo la varietà dei gusti e delle abitudini. Ma come libro del popolo, come catechismo messo in dramma, mi pare stupendo, divino. Oh lasciatelo lodare! Gli impostori e gli oppressori se ne accorgeranno poi (ma tardi) che profonda testa, che potente leva è chi ha posta tanta cura in apparir semplice o quasi minchione. Ma minchione a chi? agli impostori e agli oppressori, che sempre furono e saranno minchionissimi. . . .

Similmente il Tommaseo fu tra i primi a notare che il fine politico « traluceva dal racconto quanto meno ostentato, tanto più luminoso ».

E il Sismondi vedeva in quel racconto « l'exemple du genre de lecture qui peut, en dépit de la censure, faire l'impression la plus générale et la plus utile pour le public italien ». Così pensava pure Camillo Ugoni.

Giovita Scalvini, scrivendo nel '29 per una rivista di esuli italiani quelle considerazioni critiche che venute in luce nel '31, in un opuscolo firmato A H, furon tra le meglio accette al poeta, diceva che nel romanzo « t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento, che cuopre tutte le multiforme esistenze, ma bensì sotto quella del tempio che cuopre i fedeli e l'altare »; nondimeno affermava di dover

gratitudine alla sincera e integra storia del Manzoni, perchè induceva ad « inferirne, ciascuno nel nostro segreto, quegli ammaestramenti che a lui *(all'autore)* non istava bene di esporre a noi, e noi non possiamo a tutti liberamente divulgare ».

Critici.

Quanto alle prime critiche semplicemente letterarie o estetiche, dovremo ricordarne più d'una, a parte a parte, nelle pagine che seguono. Qui, per curiosità di notizie, direm solo che il Goethe dall'Olimpo di Weimar proclamava che leggendo il primo volume dei *Promessi Sposi* era passato « dalla commozione all'ammirazione, senza intervallo », e il Chateaubriand esclamava: « Walter Scott è grande, Manzoni è qualcosa di più ». Ma mentre i grandi di fuori lodavan così, in Italia i « sopracciò criticavano il pleonasmo del titolo; vi denunziavano plagi triviali, ricercatezze, lombardismi: lo trovavano troppo alto pel volgo, troppo umile per le persone colte ».

Fra i « sopracciò », a cui con tali parole alludeva il Cantù, c'erano Nicolò Tommaseo e Paride Zaiotti.

Anche più curiose sono a vederle oggi certe perplessità, certe lodi a mezzo, certe ribellioni come di scandalo.

« I *Promessi Sposi* s'udirono annunziare tanto tempo innanzi che apparissero al pubblico, ch'ebbero tutto il campo di ricevere dalle mani abilissime del loro valente autore quella forbita, lucente e veramente nuziale acconciatura, di cui egli seppe adornarli . . . .

. . . È vero però che vi si rinvenne un lato vulnerabile ». Questo diceva, nel '28, un romanziere emulo: G. B. Bazzoni.

Uno storico autorevole, Mario Peri, a lettura sbocconcellata del romanzo, gridava alto: « E questi godono fama di grandi scrittori! ». L'erudito Boucheron deplorava sul serio che dei *Promessi Sposi* « 3000 copie si fossero in poco tempo esitate in Piemonte ». Il Niccolini ne deferiva il giudizio al « sesso gentile »; Felice Bellotti si rimetteva pur alle donne e al popolo « non idiota e non letterato ».

Ma non udendo i critici e le signore che trovavano il libro « pericoloso perchè i contadini vi fanno miglior figura dei nobili », il Manzoni ascoltava, rincuorato, il legatore che, mentre gli legava le copie in casa, gli ripeteva in dialetto alcuni passi del romanzo e « mostrava d'averlo inteso tutto benissimo ».

II. — Contenuto e fonti.

Dunque nell'intenzione artistica del Manzoni i *Promessi Sposi* dovevano:

— rappresentare uno stato della società per mezzo di fatti e caratteri talmente simili al vero che si potesse crederli una storia vera tornata in luce;

— rappresentare avvenimenti o personaggi storici, frammisti all'invenzione, nel modo più strettamente storico; rappresentare la vita reale opponendola al così detto spirito romanzesco, in quanto esso falsa la realtà.

Da prima il romanzo del Manzoni ebbe per titolo *Fermo e Lucia,* e ciascun capitolo ebbe un titolo suo proprio: *Il Curato di... — Fermo — Don Rodrigo,* poi sostituito da *Il Causidico — Il Padre Galdino,* poi sostituito da *Il Padre Cristoforo — Il tentativo — Peggio che peggio — La sorpresa — La fuga.* Il nono — *Digressione*; *La Signora* — divenne il primo del secondo tomo, seguito da *La Signora tuttavia* —; ma di qui innanzi le intestature cessarono e furono abolite. Perchè? Senza dubbio perchè diminuivano la probabilità della « storia vera tornata in luce »; e si vedrà tra breve qualcuna delle modificazioni sostanziali consigliate dall'avversione al così detto « spirito romanzesco ».

L'azione del romanzo, nella redazione definitiva, si può scindere in due parti; ma alla fine della prima parte si stringe il nodo, che si scioglie nella seconda.

Elementi della prima parte.

Il fatto storico fondamentale della prima parte è la sollevazione di Milano, per la carestia, all'11 Novembre 1628. Poggiando la fantasia in questo fatto, il poeta inventò:

— Incontro di Don Abbondio (il 7 Novembre) con i due bravi di Don Rodrigo, che gl'intimano di non maritare Lucia a Renzo.

Il matrimonio si farebbe il giorno di San Martino, entro il quale termine il signor Don Rodrigo ha scommesso col cugino conte Attilio di avere Lucia nel suo palazzotto. — Vani tentativi di Renzo per vincere la paura di Don Abbondio e per ottenere giustizia, mercè l'aiuto dell'Azzeccagarbugli. Il padre Cristoforo, l'uom forte che un omicidio quasi involontario trasse al convento e che le passioni portarono alla fede operosa, cerca invano di commuovere e vincere Don Rodrigo; ma scopre che

questi vuol rapire Lucia. — Tentativo del matrimonio per sorpresa dinanzi al curato e secondo il consiglio di Agnese. — Fuga dei fidanzati e di Agnese, per soccorso di fra Cristoforo. — Lucia è ricoverata a Monza nel monastero della Signora. — Renzo, a Milano, invece di trovar soccorso dai cappuccini, trova, in quel famoso giorno 11 Novembre, la sommossa; vi s'immischia a fin di bene; beve e parla troppo all'osteria; è denunziato; corre il rischio di essere impiccato la mattina dopo; e fugge in salvo a Bergamo. Là, nel Bergamasco, rimane a filar seta perchè condannato a morte in contumacia. — Don Rodrigo intanto si rivolge per aiuto all'Innominato; e cedendo a un amico di questo, la Signora di Monza tradisce Lucia, la quale è rapita e condotta al Castello dell'Innominato. — Ivi ella si vôta a perpetua verginità.

Fin qui son rappresentati: gli effetti della cattiva legislazione e della signoria straniera anche nei più poveri abitanti di un villaggio; lo stato delle campagne soggette ai signorotti feudali; la condizione del clero; la potenza benefica d'alcuni conventi e la corruzione di altri; e di personaggi storici sono frammisti all'invenzione: l'Innominato, la Monaca di Monza e il Gran Cancelliere Antonio Ferrer.

Gli elementi romanzeschi son ristretti alla combinazione, nella stessa sera, del tentato matrimonio e del tentato rapimento; alla fuga di Renzo e al rapimento di Lucia; e traggono ragione dagli elementi storici secondari, così dalle gride contro i bravi come dagli antefatti di padre Cristoforo, di suor Gertrude e dell'Innominato.

Sono fatti storici fondamentali della seconda parte: la conversione dell'Innominato; l'incursione dell'esercito imperiale, che si recò all'assedio di Mantova, nell'autunno del 1629; la pestilenza che ammorbò il ducato di Milano dall'ottobre 1629 fino al 1631. Seconda parte.

E questi gli avvenimenti d'invenzione:

Lucia affretta con le sue lagrime il rivolgimento nella coscienza dell'Innominato, che la libera —; il Cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, alloga la giovane in Milano nella onesta casa di donna Prassede e don Ferrante —; Agnese, don Abbondio e la serva Perpetua si rifugiano, durante il passaggio degli imperiali, al castello dell'Innominato —; Renzo durante la pestilenza rimpatria (il 25 Agosto 1630); nel Lazzaretto, a Milano, trova Lucia convalescente e fra Cristoforo pros-

simo a morte e moribondo don Rodrigo, a cui perdona —; il padre Cristoforo scioglie Lucia del vôto di verginità —; il buon erede di Don Rodrigo libera Renzo dall'ingiusta condanna —; don Abbondio celebra, finalmente, il matrimonio, nell'ottobre di quell'anno 1630, e gli sposi con Agnese se ne vanno a vivere nel Bergamasco.

Rappresenta questa seconda parte: le vicende pubbliche della Lombardia, con la guerra, la fame, la peste; la venerazione, nelle campagne in festa, per il cardinale Federigo; i pregiudizi che accrebbero gli orrori della pestilenza e molte virtù che ne sollevarono le pene. La seconda parte, più complessa della prima, ha tra i personaggi storici anche il cardinale Borromeo; e quanto alla storia, essa giustifica quel che il Manzoni scriveva al Fauriel: aver scelto, per il suo canevaccio, « une situation de la société fort extraordinaire ».

Difficile è per noi enumerare tutte le fonti da cui egli ebbe la conoscenza di quell'età.

Il Goethe ammirava principalmente nei *Promessi Sposi* il « colore cronistico »; e il Cantù « constatò la fedeltà con cui il Manzoni ritrasse, fin nelle minime particolarità, la vita di allora; le oppressure; i patimenti; le feste; il governo; le superstizioni; la vanità; la santità; la rozzezza; la coltura, le arti ».

Fonti storiche.

Dal ragionamento del Cantù, *La Lombardia nel XVII secolo*, e da altri apprendiamo qualcuna delle principali fonti manzoniane: dalle storie del Verri, del Ripamonti e del Capriota; del Tarcagnota e del Du Belley; del Lampugnano e del Somaglia; del Ghirardelli e del Cinquanta, e dal *Ritratto di Milano* del Torre, dalle *Antichità di Milano* del Morigia e del Borsieri, ai manoscritti del cardinal Federigo e del Vezzoli, ai *gridarî*, ai *ragguagli* che il Manzoni stesso citò per la peste, alle vite di Federigo Borromeo del Rivola, del Guenzati, dell' Oltrocchi, alle *Memorie di Monza* del Frisi, alle storie fin dell'Assarino e del Brusoni.

Della storia il poeta nutrì in modo la mente che gli fu agevole ricreare in nuova vita, con perfetto senso del vero, episodi letti qua e là. L'assalto alla casa del Vicario di Provvisione e l'intervento, in carrozza, del Gran Canceliere e il saccheggio furono accennati in un ragguaglio del tumulto stesso lasciato dal provicario Galeazzo Arrigoni; è storica la processione nel Lazzaretto e la figura, la carità, l'eloquenza del padre Felice; non è invenzione poetica il fatto della madre che col-

loca nel carro dei morti la figlioletta e prega i monatti di tornar a prender lei.

Del resto, ogni giorno gli studiosi vengon scoprendo tra i documenti del secolo XVII fatti, usi, accenni, nomi conformi ai manzoniani; quasi la biblioteca di Don Ferrante non bastasse a persuadere da sola di che coltura dei tempi il poeta si era fornito; e sempre più par giusto che gli dispiacesse udir nominare *romanzo* anzi che *storia* l'opera sua.

L'Anonimo.

Per renderne compiuta l'illusione gli giovò pur l'Anonimo, che nell'introduzione egli finse trascrivere in parte e che rifece, non mai pago, quattro volte. Questa dell' Anonimo non era invenzione nuova.

L'abbiamo vista a proposito dei romanzi del Rinnovamento e la vedremo in altri; l'avevano usata il Cervantes e lo Scott nel *Monastero,* e a sua volta lo Scott l'aveva appresa dai romanzi cavallereschi fedeli al loro Turpino.

Neppure fu nuovo l'uso di cui il Capponi fece gran merito al poeta: di servirsi dell'anonimo per variare il tono dalla prima alla terza persona, ora come autore, ora come rifacitore ed ora simulando citazioni; perchè questo modo tennero il Boiardo e l' Ariosto riferendosi appunto a Turpino e tenne anche lo Scott, per esempio nell'*Ivanhoe*, ove si rimetteva al manoscritto di Wardour per certe argute osservazioni intorno alle stagionate spettatrici del torneo.

Se non che gli artisti come il Manzoni innovano sempre; perfezionano, e quindi sono originali pur nelle cose vecchie. Anche per il Manzoni si rintracciarono, oltre alle fonti storiche, fonti letterarie; e rispondenze osservate con molto acume fra lui e il Cervantes dimostrarono vero che egli ebbe in gran conto il *Don Chisciotte* e che questa fu forse la più viva delle così dette fonti.

Rispondenze letterarie.

Però si potrebbe dire che il *Don Chisciotte* fu ugualmente caro allo Scott e a molti romanzieri storici, dal francese d'Arlincourt all'italiano Varese. E se fu detto che in ogni romanzo dove s'incontra un'osteria s' incontra lo Scott, dovrebbe ripetersi che dove s'incontra un'osteria, s'incontra il Cervantes. Ma quel che più importa notare è che nessun oste o del Cervantes, o dello Scott assomiglia per fisionomia e per spirito di vita a quelli del Manzoni. Così per altri raffronti torna evidente che incerta sempre, e talvolta ingenua, è la determinazione dei motivi concettuali nella misura estetica dell'ori-

ginalità. Nel passo dell'Anonimo manzoniano troviamo sin frasi uguali a quelle di Cite Hamete Benengeli, il finto autore di *Don Quijote*; ma il Manzoni le imitò, quelle frasi, se le appropriò deliberatamente, o le ricordò senza che avesse egli stesso coscienza del ricordo? E chi ci può assicurare che senza la biblioteca di Don Chisciotte, don Ferrante non avrebbe avuto la sua biblioteca? Quante somiglianze, che sembran plagi, non sono che riscontri casuali! A voi un'osservazione nuova: perchè il Manzoni ricevesse tanta impressione dalla conversione dell'Innominato, che lesse nel Ripamonti, fu forse necessario un'impressione precedente e per noi tenuissima. Infatti nell'*Ivanhoe* il Manzoni aveva letto di Front de Boeuf che ferito a morte, alla presa del castello, rimedita:

> Udii parlare, da vecchi, d'orazioni. . . .; orazioni recitate da per sè stesso. . . .; nè per farlo occorre corteggiare, o pagare falsi preti. . . . Ma io. . . . io non oso. . . .

Ora, chi oserebbe negare o affermare senza remissione che il riscontro tra l'Innominato e Front de Boeuf è proprio casuale?

Similmente, non meritano rimprovero i ricercatori di fonti se non avvertirono (*de minimis*...) che nell'*Ivanhoe* c'è una vecchia serva la quale rassomiglia alla serva dell'Innominato e ricorda, per un suo tradimento, anche il vecchio servo di Don Rodrigo; e che c'è — sempre nell'*Ivanhoe* — la donzella rapita la quale incute al pari di Lucia rispetto aiviolenti. Cosucce! Piuttosto vuole giustizia che il Manzoni non sia lodato, come fu lodato, dell'aver scelto ad argomento storico un'età fuori del medioevo, quando io Scott aveva incominciato l'opera sua da un romanzo del secolo XVIII: nè è giusto dimenticare che lo Scott fu il primo a introdurre personaggi imaginari e storici nell'azione romanzesca con l'intenzione che questa specchiasse tutta la vita pubblica e privata di un periodo storico.

III. — Luoghi e personaggi.

La vita! Ecco la gloria del Manzoni; avere trasfusa la vita in un romanzo realistico nel miglior senso della parola, dipingendo o abbozzando, secondo che gli conveniva, tutti o quasi tutti gli stati della società, dai più umili ai più alti; tutti i gradi delle menti e degli animi, dai più rozzi e dai più ignobili, ai più nobili per dottrina e virtù; tutte o quasi tutte le condizioni

dello spirito umano e tutte le passioni umane. Nicolò Tommaseo a una prima lettura nel testo, che il Manzoni gli aveva mandato, notava: « I personaggi cattivi non hanno punto di lodevole nel caso loro... Così non è l'uomo. L'uomo è un cumulo di contraddizioni. »

Ebbene: i personaggi manzoniani hanno integra vita proprio perchè non son fatti di un sol pezzo e non sono in preda a una passione unica. Il Tommaseo infatti si ricredette. Universale e intima vi lodò poi anche lui la pittura degli ordini sociali; e, come il Rosmini, ravvisò il meglio del romanzo nel « cuore umano scrutato e, ritraendo, giudicato..; le più profonde e più fugaci impressioni dell'animo cólte nei lineamenti e negli atti del viso e della persona, così come nelle brevi parole sincere e nelle lunghe mendaci; ogni cosa, non scolpita faticosamente, ma accuratamente dipinta... ».

A questo non bastò nè sarebbe potuto bastare la conoscenza della vita. Più che per esperienza diretta, il Manzoni ritrasse gli uomini per intuito, che la forza logica della mente gli estendeva e acuiva; per la forza fantastica con cui egli interpretava il reale compiendolo ed elevandolo nell'ideale.

Primo effetto di quest'arte fu che i lettori dei *Promessi Sposi* ritrovassero sè stessi nella vita raffigurata dai personaggi e che ne accompagnassero col cuore e con lo spirito attento le azioni e le vicende. L'illusione artistica fu così potente che i personaggi imaginari ebbero nella nostra memoria la stessa consistenza dei personaggi storici, e dei personaggi storici volemmo precisare l'esistenza reale per vederla conforme all'ideale, per ammirare sempre più chi li fece rivivere, e quasi per convincerci di non essere stati presi ad inganno.

Ugualmente si ammise dover essere del tutto vero, identico alla realtà, il campo delle azioni e delle vicende romanzesche; e si volle rintracciarne i limiti geografici. Forse più rincrebbe dover dubitare dei luoghi che dei personaggi!

Topografia.

Non si attese all'amico del Manzoni che aveva scritto: « Io l'ho sentito più volte affermare che le descrizioni di tutti quei luoghi marcati da un asterisco, erano non solo immaginarie, ma fatte in modo e coll'intenzione di sviare il lettore dal poterli riconoscer come realmente esistenti »; non si badò che non solo per stimolo alla curiosità il Manzoni potè evitare la determinazione topografica, ma anche per una più alta ragione d'arte. E Olate ed Acquate, dove piazze e strade hanno i nomi

dei personaggi manzoniani, e altri due paesi si vantano patria di Renzo e di Lucia, come Chiuso e Vercurago si vantano patria del sarto che ospitò Agnese e Lucia.

Il palazzotto di Don Rodrigo era per alcuni a Pomerio o a Neguccio: per lo Stoppani allo Zucco sopra Orte; per il Bindoni presso Laorca; per altri all'odierna villa Salazar. E il castello dell'Innominato? Il Manzoni stesso confessava d'averlo trasportato, per necessità dell'azione, da Brignano nella Valsassina o Valsajana o Valsavina che sia; ma dove? Si pretese stabilir dove: magari a 1021 metri sul livello del mare!

Quest'è sicuro, che i luoghi dei *Promessi Sposi* erano luoghi che il Manzoni amava. Bambino, era stato nutrito a un casolare da cui « quel ramo del lago di Como » e quelle « due catene non interrotte di monti » furon le prime fiumane e i primi monti che vide. A Merate era stato ragazzo in collegio; a Pescarenico i suoi vecchi avevan fatte buone limosine di formaggio ai cappuccini, e al Caleotto, presso a Lecco, avevan posseduto un podere e una villa, che il Manzoni dovè vendere e a cui diè l'addio di Lucia con distacco così doloroso che mai più volle ritornarvi.

Di quei luoghi egli ebbe in mente ora l'uno ora l'altro; ma delle ricordanze si valse come si valse della storia: a fondamento della fantasia, per ravvivare, compiere, idealizzare. Delle ricerche degli esploratori ed illustratori il Manzoni avrebbe sorriso come sorrideva a udire che a Pescarenico si mostrava (e si mostra ancora) il confessionale di fra' Cristoforo.

Narrano a questo proposito che un dimostratore dei luoghi manzoniani, non che del famoso confessionale, richiesto una volta se conoscesse il Manzoni, rispose: — Chi è questo Manzoni? — Oh la suprema gioia dell'artista! rimaner offuscato, nell'ammirazione popolare, dalla vita delle sue proprie creature!

Ma meglio che per i luoghi, per i personaggi storici le ricerche degli eruditi approdarono a distinguere la verità dei documenti dalla verità dell'arte; e distinzione e ricerche invece che scemare accrebbero la verità umana rappresentata dal poeta, anche se per la Monaca di Monza egli non conobbe tutti i documenti degli archivi, o se per il cardinal Federigo egli idealizzò più che per ogni altro personaggio storico.

Nella disposizione dei personaggi intorno agli Sposi il Cardinale e la Monaca avrebbero avuto maggior parte e più evi-

dente sarebbe stata la loro contrapposizione se la Monaca, secondo un primo disegno dell' opera, fosse ricomparsa in un incontro tragico con Lucia là dove, al Lazzaretto, la giovane apprende dalla vedova del mercante il mistero della Signora. Perdonata, Gertrude sarebbe forse anche intervenuta alle nozze in luogo dello zio di Don Rodrigo. Perchè tutto ciò non avvenne? Per ragioni di proporzione estetica il Fauriel, e monsignor Tosi per zelo religioso, consigliarono il poeta a togliere affatto l' episodio della Monaca. Gli scrupoli l' ebbero vinta in parte. Per questi stessi scrupoli morali pati di imperfezione don Rodrigo; e più ne patirono Renzo e Lucia.

I protagonisti.

Lucia e Renzo. — Tra gli abbozzi manzoniani si trovò una discussione che interveniva a mezzo il racconto fra l'autore e un interlocutore imaginario. Si doleva questi che troppo poco fosse esposto dell'amore dei promessi sposi, e rispondeva l'autore che dapprima « le descrizioni dei principii, degli aumenti, delle comunicazioni dell'affetto fra Renzo e Lucia, traboccavano » nella sua storia, e che trascrivendola le omise. Perchè:

. . . , io sono di quelli che dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione. . . . L'amore è necessario a questo mondo, ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestiere che altri si dia la briga di coltivarlo. . . . ; d' andarlo fomentando con gli scritti. . .

Che peccato, cotesta opinione, per Renzo e Lucia! I quali innamorati, dal Tommaseo, al primo giudizio, e dal Goethe e, in certo senso, anche dal Mazzini sarebbero stati preferiti di condizione più alta.

Oggi, al tempo del romanzo naturalista, nessuno ha più da ridire su la condizione rusticana degli eroi romanzeschi; nè riesce ostico persuadersi che fu bello dimostrare come la violenza, cominciando dall' alto, finisse a grado a grado su due poveri contadini, non d'altro colpevoli che di volersi bene.

Ma i vantaggi della condizione umile si rivolsero in danno, se non di Renzo, di Lucia; e il Manzoni lo sapeva. Chiese una volta a un amico: — Non ti pare che, come contadina, abbia idealizzata un po' troppo la Lucia?

Sia per la troppa modestia, che non par verosimile in una ragazza al contatto di compagne in una filanda, quando le fanciulle erano addestrate alla modestia dalle soldatesche spagnole, sia per gli strappi che alla psicologia del suo amore fecero quei tali scrupoli e tagli, Lucia è non solo la ideal figlia spiri-

tuale di fra Cristoforo ma ai più, come donna, apparisce in minor rilievo dell'animo che della persona; e la persona sembra sbiancata dalla circospezione o dalla troppo modestia, con quella « testina bassa, il mento inchiodato sulla fontanella della gola e due occhioni troppo bassi », sì che (diceva il Settembrini) non si può vedere di che colore sono. Più vera e viva che non si crede comunemente la rendono tuttavia certi tocchi magistrali che, a quando a quando, ne svelano la interna passione: per esempio, allorchè nel Lazzaretto, all'improvvisa vista di Renzo, getta quel grido e chiede angustiata prima della salute di lui che di sua madre.

Meglio piace Renzo, fra ingenuo e accorto, onesto e baldanzoso; mirabile con l'Azzeccagarbugli, come contadino ignorante che alle cabale delle scritture e ai tranelli della dottrina non ha da contrapporre che la scaltrezza sua; vivo e stupendamente vero nell'ubbriacatura e nella fuga. Troppo remissivo dovrebbero dirlo soltanto quelli che scoprirono significazioni allegoriche o simboliche, e allusioni personali, fin nei personaggi dei *Promessi Sposi*. Lo sposo era da prima chiamato *Fermo Spolino;* ma a simboleggiare il popolo italiano — e del simbolo ebbe il sospetto anche il Tommaseo — meglio gli convenne il nome del Santo martirizzato su le brace e il cognome Tramaglino, dal nome di una rete (per indicare il popolo inretito ?).

Ma, ahimè!, per conseguenza simbolica, Lucia (il nome della Grazia simbolica dantesca e il cognome — che prima era Zarella — derivato da *mòndo*) sarebbe l'Italia o la libertà, e in don Rodrigo sarebbe adombrato nientemeno che l'imperatore d'Austria!

I personaggi contrapposti.

Don Rodrigo, l'Innominato; Don Abbondio, il Padre Cristoforo.

Sono i personaggi che hanno la parte principale nell'azione intorno agli sposi e si contrappongono naturalmente l'uno all'altro. — Don Rodrigo non soddisfece ad alcuni critici vecchi e recenti. « Non si legge nel fondo dell'animo suo », disse il Tommaseo.

« Figura scialba ed esosa . . .; tipo volgare di seduttore a freddo », dice il Cestaro. La esosità, la scialbezza, la freddezza furon giudicate, al contrario di difetti, caratteri di vita da Guido Manzoni; caratteri del signorotto altero

. . . . cresciuto nell'ozio e nei vizii . . . ; dell'uomo che, sfibrato d'animo, non aveva passioni forti, sì poteva far ogni male per parer forte. . . . Non i sensi agivano in lui; la vanagloria sola bastava a governarlo così. . . . L'abiezione

della nuova aristocrazia spadroneggiante (anche il nome di Don Rodrigo richiama alla Spagna) non poteva esser meglio dipinta, sia nel rispetto della storia, sia in quello della morale.

Lode soverchia forse se si ricordi quel che di abiezione e corruzione fu notato intorno ai gentiluomini del seicento quali il Brusoni ce li die' a conoscere. Al confronto di essi Don Rodrigo acquista energia! La fine di don Rodrigo.

La fine di don Rodrigo era ancora diversa nella redazione compiuta il settembre 1823. Quel tristo appariva, nel Lazzaretto, alla capanna di Lucia. Appena irreconoscibile, frenetico. Egli aveva riconosciuti il padre Cristoforo e Renzo, li aveva seguiti di capanna in capanna; e udiva immoto la voce del Padre, che proscioglieva Lucia dal voto; poi, venendogli incontro il frate e Renzo per tranquillarlo, fuggiva, balzava su di un cavallo spingendolo a tutta carriera; finchè, al dir d'un monatto, crepava prima lui del cavallo.

La scena del cavallo fuggente, « spinto da un più lurido cavaliere », la visione che lo Zola non sapeva dimenticare, rimase, terribile lampo di vita tra i morti viali del Lazzaretto. Ma l'incontro di Renzo con don Rodrigo, così come lo leggiamo ora, quanta più efficacia drammatica acquistò dalla semplicità a cui il poeta ebbe potenza di ridurlo!

.... Uomo forte davvero è l'Innominato; ribelle al mondo; tiranno selvatico.

Nella storia egli fu Bernardino Visconti, che all'uscir di Milano per essere libero e aperto nemico della forza pubblica, attraversò le vie a cavallo, a suon di tromba, lasciando al palazzo di corte un'imbasciata d'impertinenze per il governatore. Invano, dal 1603, ebbe sul capo una taglia di 100 scudi, accresciuta a 200 nel 1609. Da Brignano passava agevolmente il confine nel Bresciano e nel Bergamasco. Il 2 giugno 1614 ebbe rinnovato il bando.

Nel romanzo divenne il malfattore che per grandezza potesse esser contrapposto al benefattore ideale. Nel disegno primitivo aveva principale azione, col nome di conte del Sagrato; ma dopo, con gli altri mutamenti, il Manzoni ne lasciò il nome nel mistero, perchè vivevan superstiti della famiglia Visconti, perchè nelle storie contemporanee, quasi per paura di chi le scriveva, passava sempre non nominato, e perchè con i connotati misteriosi gli si accresceva interesse. La conversione di lui come è rappresentata nel romanzo, fu giudicata meravigliosa dal De Sanctis.

La conversione dell'Innominato.

Si veda con quanta industria il poeta un fatto così straordinario, che il volgo attribuisce a un miracolo della Madonna, riconduce nelle proporzioni d'un fenomeno psicologico.

Ma il Tommaseo aveva creduto scorgervi un difetto nel passaggio dell'animo dall'un grado all'altro, e un alienista, ai nostri giorni, giudicò che conversione così repentina è « antipsicologica ».

Negò il D'Ovidio; e Arturo Graf addusse esempi di conversioni improvvise, assumendosi di provare, per di più, che il ravvedimento dell'Innominato è « come l'esito naturale di tutto un processo psichico; come una peripezia che non contraddice, ma si conforma alle leggi psicologiche » e che « non abbisogna punto della ipotesi del miracolo ».

Dio toccò il cuore all'Innominato; il quale ebbe una di quelle crisi a cui i tempi eran favorevoli e in cui fu preso per una occasione immediata (Lucia e la festa al villaggio), e da una preparazione remota. Suggestione. combattimento, rimorso segnan gli stadi della reazione violenta in lui; nè la forza di volontà gli vien meno col mutamento: gli elementi essenziali del suo carattere non mutano essi, ma cangiano solo azione e direzione. Resta lui, in fondo; ed è anche scientificamente vero.

Conservando nell'operare il bene, la forza che usò nel male, l'Innominato compie storicamente, di fronte a Don Rodrigo, la figurazione dell'aristocrazia lombarda nelle sue relazioni col governo straniero; e moralmente compie la figurazione della convertibilità dal male al bene, che va dall'individuo alla società intera.

....Don Abbondio (nome già frequente in Lombardia) è debole nel bene come don Rodrigo è fiacco nel male.

La conoscenza d'un parroco di Germanedo, a due chilometri da Lecco ch'era la favola di tutto il contado, nonchè rimembranze dei preti di Carlo Porta e rimembranze del Monaco ortolano, pauroso ed egoista, nell'*Abate* dello Scott, e dell'abate Bonifazio nel *Monastero* scottiano, possono aver contribuito in qualche tratto a generare il tipo di Don Abbondio; il tipo che, dopo Don Chisciotte, è il più umoristico della universale letteratura.

Contrasti umoristici.

A Don Abbondio si vuol bene perchè non è cattivo: gli manca solo un po' di coraggio. Solo per salvar la pelle dice gran bugie; è un egoista, ma d'un egoismo povero, timido, mingherlino, casalingo, pedestre, più passivo che attivo. S'appagherebbe di piccoli piaceri: non brama che vivere in quiete: è avaro, ma la sua è l'apprensione parsimoniosa e gretta d'uomo che non sa procacciare. La paura in lui è composta di più paure diverse, che sono in un rimescolamento continuo. . . .; e le sue cautele e furberiole lo conducono a guai più grossi di quelli che vuol fuggire. Altra è la paura di Sancio Panza, indi-

pendente dalla ragione; dove quella di Don Abbondio è convertita da lui in prudenza, anzi in sapienza. Tale, egli non ha più ragione di nasconderla; quasi non sa nemmeno d'essere pauroso.

Non diversamente dal Graf, pensò il De Sanctis:

La dissimulazione di Don Abbondio non è già ipocrisia e doppiezza, che lo renderebbe odioso: ma è un fenomeno della paura. La quale gli fabbrica un mondo sofistico fondato sulla prudenza o arte del vivere, col suo codice e le sue leggi; un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizi e gli detta le sue azioni. E perchè tutti indovinano, fuorchè lui, il vero motivo dei suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso.

Scoppia il riso dal contrasto ch'è nella sua natura e nel suo ufficio e che egli scambia col destino. *Il coraggio uno non se lo può dare... È il mio pianeta, che tutti m'abbiano a dare addosso; anche i santi.*

Don Abbondio era una comica ammonizione al basso clero. Padre Cristoforo e il cardinal Federigo erano un tragico rimprovero al clero alto dei nostri giorni.

Così il Carducci. Infatti il padre Cristoforo, per contrapposizione a Don Abbondio, corrisponde all'Innominato dopo la conversione. È l'uomo che sostenne e sostiene *una lunga guerra tra un'indole focosa, risentita, e una volontà opposta, abitualmente vittoriosa, sempre all'erta e diretta da motivi e da ispirazioni superiori.*

La storia die' al Manzoni fra' Cristoforo Picenardi da Cremona, che eletto a servizio del Lazzaretto, fu più volte udito dire: — Io ardo di desiderio di andar a morte per Gesù Cristo.

Singolari analogie di carattere e di vicende si scorsero tra il padre Cristoforo e fra Giambattista da Modena, al secolo Alfonso III d'Este duca di Ferrara. Il quale, dopo una giovinezza abbandonata al suo proprio arbitrio e a una smania di giustizia, a trent'anni si fece frate; ed ebbe zelo ingenuo, fino a credere di poter piegare a un'opera buona l'imperatore Ferdinando II.

In questo eccesso di fervore o d'ideale, e in questo difetto di senso pratico, anche padre Cristoforo riesce uomo vero e, insieme, eroico. Altre analogie sono tra il frate del Manzoni e il padre Eustachio ed Enrico Warden nel *Monastero* dello Scott; ma come diversi! Basti il dire che il Manzoni con una sola osservazione arguta seppe render diverso, cioè più vivo e bello, il modo con cui il padre Cristoforo acquieta il frate portinaio quando Lucia e Agnese entrano nel convento: l'espediente

delle parole latine inventato dallo Scott per il suo padre Eustachio. Perfezionamento non minore ebbe nel duello di Ludovico (fra Cristoforo) il combattimento consimile che si legge nell'*Abate,* tra i Leslie e i Seyton.

Dei personaggi secondari, *Agnese* (nome che significa casta, venerabile) è viva immagine di madre e di contadina. Le si dan cinquant'anni da chi dedusse da due passi (ai capitoli II e VI) che Lucia e Renzo ne han venti. È furba, la sua parte; e dice che tutti i signori han del matto, chi più, chi meno.

Pratica la religione nella misura del senso pratico. La esperienza ch'ella vanta e in cui tanto confida, è travolta, umiliata in un conflitto di casi superiori, straordinari. Ma ella è buona; perdona a Don Abbondio; a Don Abbondio, ella, che conosce il valore del denaro, presta quattrini. Il suo parlare è, in rispondenza alla figura, perfetto.

Di *Perpetua* non importa discorrere; perchè meglio di ogni critico la intelligenza popolare immortalò in lei il tipo della serva brontolona e affezionata, che ubbidisce e comanda, secondo l'occasione.

Nè possiamo indugiare intorno le figure disegnate più rapidamente e tutte vive: fra Galdino (da *galdino,* sasso?; ma da prima questo nome aveva il padre Cristoforo); il frate chiacchierone e corto che precede e deve far passare la superiorità del padre Cristoforo; l' Azzeccagarbugli (da prima detto dottor Pèttola e dottor Duplico), che con le gride tien da conto anche i ritratti dei dodici Cesari rappresentanti del diritto e della giustizia romana e che assomigliò nella realtà a un leguleio di Lecco, conosciuto dal Manzoni; il conte Attilio canzonatore, che il destino vuol canzonato dalla conversione non di Don Rodrigo per fra Cristoforo, com'egli pensò burlando il cugino, ma dalla conversione dell'Innominato per Lucia; il Conte Zio e il Padre Provinciale diplomatici, il sarto letterato, il Griso, l'oste della Luna piena, la faccendiera donna Prassede. E Antonio Ferrer? e Tonio astuto e Gervaso sciocco; quello che diventa identico a questo allorchè è in preda alla pestilenza?

Don Ferrante.

Tra i più ammirati personaggi secondari si eleva don Ferrante, lo scienziato e filosofo aristotelico, nella cui sdegnosa e signorile compostezza è qualche cosa di don Chisciotte, e nella cui dottrina e nelle figura è qualche tratto dell' Antiquario dello Scott.

Il suo bel ragionamento intorno alla peste fu fatto sul serio

dal famoso poeta Claudio Achillini e mandato allo storico Agostino Moscardi; e come Don Ferrante discusse della peste, gli scolastici discutevano *an Deus sit substantia vel accidens.*

Dal *Commentariolo d'un galantuomo* di Alessandro Verri, e forse dal Petrarca, il Manzoni attinse pregiudizi da attribuire alla scienza di don Ferrante. Solo è strano che un aristotelico come don Ferrante non tocchi Galileo. Poteva non conoscere di nome colui che già aveva messo e metteva il mondo a rumore; o almeno poteva non disprezzarlo fino a non volere nè nominarlo nè sentirlo nominare?

Notizie storiche della Monaca e del Cardinale.

.... Restano, per la storia, la *Monaca* e il *Cardinale.* Nella storia la Signora di Monza fu Marianna De Leyva, di famiglia spagnola; figlia a Don Martino, già *merino* (potestà) del principe Don Carlos; comandante di lancieri a Milano; valoroso soldato a Lepanto e nelle Fiandre; signore di Monza per feudo ottenuto da Francesco Sforza. Marianna nacque il 1575. A tredici anni, professò nel convento delle Umiliate a Monza; e prese il nome di Virginia quando fu monacata il 12 settembre 1591. Essendo maestra delle educande, rimandò dal convento una Isabella degli Hortensi perchè sorpresa in colloquio con Giovanni Paolo Osio (l'Egidio), la cui casa era attigua al convento. Per vendetta l'Osio fece assassinare l'agente particolare della Signora, ed ella per « obbedienza » alla superiora fu costretta a concedergli la « remissione ». Egli l'innamorò. Dalla tresca nacque un bambino, morto nel 1602; una bambina l'anno dopo (legittimata col nome di Francesca il 17 ap. 1606); e la tresca costò cinque omicidi, tra cui due monache. L'Osio, imprigionato, con una sua lettera di preghiera al cardinale Federigo diede a sospettare più di quello che il Cardinale sapeva, e a Federigo suor Virginia confessò tutto, mentre l'Osio, fuggito di carcere, era nascosto in un bugigattolo del convento. Ella fu trasferita a Milano e dovè assistere al processo ma non quale complice. Fu murata viva nel convento di Santa Valeria, e « smurata » tredici anni dopo, morì il 7 gennaio 1750 « vecchierella veneranda ». Nel romanzo ebbe il nome di una santa regina e monaca. Come si vede, furon posposti di tempo i fatti a cui il Manzoni accennò con vereconda riserbatezza; la riserbatezza che suggerì, per la lettera d'Egidio la sola e celebrata frase: *L'infelice rispose.* Nell'episodio della Monaca, il Tommaseo trovava fin dalla prima lettura « tutto sovrano ».

Il poeta infatti vi precorse la psicologia del romanzo moderno, lasciando scorgere, per un rigore quasi scientifico, fin gli accessi isterici.

Quanto al Cardinale, che artisticamente idealizzato rappresenta « l'Augusta e serena maestà della Chiesa », non aggiungiamo che qualche notizia alle notizie che ne diede il Manzoni stesso. Federico Borromeo nacque a Milano il 18 ap. 1564 da Giulio Cesare e da Margherita Trivulzio. Da giovane pareva inclinato alle armi. Studiò scienza a Bologna e vestì l'abito ecclesiastico nel 1580. Nell'82 compì a Parigi gli studi teologici: nell'86 fu cameriere segreto di Sisto V; nell'87 cardinale; nel '95 arcivescovo di Milano. Il 6 dicembre 1619 aprì la Biblioteca Ambrosiana. Rifiutò la candidatura alla tiara. Compose 113 opere di cui 42 inedite. Fra quelle in latino sono: *Delle donne estatiche e illuse; Dell'estasi naturale; De' vari costumi d'amore.* Credeva nelle streghe e fece bruciare alcune vecchie che passavan per tali; anche protestò contro un editto che proibiva le risaie nel giro di cinque miglia dalla città. Ma fra le molte sue istituzioni benefiche furono collegi, oratori, ospedali. Morì il 21 settembre 1631.

IV. — Pregi del romanzo. — L'indole del poeta. — L'umorismo.

Ponendosi in « contatto immediato, sincero e genuino con la natura », il Manzoni, all'opinione del Comte, parve iniziare una nuova età dell'arte e, ad opinione del Panzacchi e del Negri, sembrò prevenire il Balzac e lo Zola nel porre le grandi basi della letteratura e dell'arte moderna. Storicamente è obbligo notare che oggi, dopo poco più di mezzo secolo, il romanzo storico si concepisce già in modo diverso dal modo tenuto dal Manzoni e che il Manzoni potè essere nella conquista del vero naturalista prima del tempo, ma non potè essere del tutto narratore impersonale e obiettivo; non nascondersi, scomparire col suo *io* o *noi* dalla narrazione, secondo il canone e il maggior progresso metodico del Naturalismo.

D'altra parte, criticamente si può scorgere che disciplina tenne luogo dei progressi del metodo e delle forme nel produrre il capolavoro. Come, con che guida, il Manzoni compiè l'opera di virtù universale; fu umile per gli umili e attinse altezze per cui « non vi ha nessuna abbastanza grande che si possa credere più grande di lui »?

Il Manzoni disciplinò la forza dell'ingegno al buonsenso. In arte, il buonsenso è senso estetico; onde quella simmetria morale che riscontrammo nei personaggi dei *Promessi Sposi* e che si riscontra anche nelle *situazioni*. Il buon-senso.

Così le nozze liete degli sposi fan contrasto alle tresche affannose della Monaca; il banchetto nuziale ha luogo lassù dove la vergine è stata attesa da chi ne ha impedito le nozze; il rito nuziale è celebrato dallo stesso curato che l'ha posposto alla sua paura; fra Cristoforo muore filantropo e fu omicida; l'Innominato ha per il Cardinale e per Lucia la riconoscenza che Don Rodrigo avrebbe dovuto prodigare a lui, ecc. E il buon senso in arte è sobrietà. Sobrietà nel comico, nel serio, nel tragico.

Si rammentino le scene del convito al palazzo di Don Rodrigo, dell'ospitalità del sarto, del colloquio del Conte zio col Padre Provinciale, del mercante e degli oziosi all'osteria di Gorgonzola (e, per l'attitudine di Renzo, si confronti questa a due scene consimili nei lib. V, c. I e lib. XI c. X del *Gil Blas*, che meglio di tante altre opere potrebbesi annoverare tra le così dette fonti letterarie dei *P. S.*); si rammenti il colloquio tra don Abbondio e l'Arcivescovo; gli episodi della peste e quella prodigiosa scultura della vecchia che s'imbatte in Renzo e grida all'untore; il tradimento del Griso; l'incubo e la morte di don Rodrigo... Si rammenti la descrizione dell'assalto alla casa del Vicario di Provvigione, alla cui efficacia e vivezza convennero un'acuta e nuova psicologia della folla e le rimembranze dell'assalto alla casa del ministro Prina, che il Manzoni vide.

Sobrietà nelle similitudini. Abbondano; ma vedetene la giustezza e precisione dei termini, e l'evidenza dei concetti desunti dalla natura, dalla vita, dalla storia, e la finezza di quelle a cui, per attribuirle all'anonimo, l'autore diede apparenza di strane.

Sobrietà nelle descrizioni naturali. Nelle prime postille il Tommaseo, gran descrittore, disse il Manzoni « per lo più indeterminato per difetto di stile ». Chi lo direbbe indeterminato quando descrive l'addio a Lucia; il ricovero di Renzo nella sodaglia e la luna crepuscolare *pallida e senza raggio*; il temporale, le campagne che Renzo attraversa e quella sua vigna per cui il Pascali, poeta interprete acutissimo della vita naturale osservò: « Leggete e dite che cosa in fatto di descri-

zioni naturali . . . aveva l'Italia nei principii del secolo da invidiare da altre letterature . . . E come è qui tutto vero e tutto vivificato da un sorriso, ora amaro, ora mesto, ora allegro ! ».

E la descrizione che introduce al romanzo, lunga soltanto agli occhi di chi guarda e non vede ?

Parsimonia non è indeterminatezza. Al Manzoni fu lode esser parco anche nel descrivere, perchè nel descrivere guardò all'anima delle cose; aggiunse vita ai personaggi con la vita del paesaggio e in questo infuse la vita di quelli.

Ma nonostante cotali pregi e tant'arte riconosciuta in lui, i critici non furon d'accordo a definire che sentimento ebbe il Manzoni della natura e della vita. Fu o no pessimista ?

Pareva al D'Ovidio « una delle più strane ingiustizie che siano mai state dette » il dire che al Manzoni mancasse « la serenità contemplativa, la tranquillità di sguardo, la obiettività avanti il reale ».

Ciò non parve ingiustizia ad altri, perchè nella considerazione psicologica sul Manzoni si rifletterono le considerazioni politiche e religiose. Non potendosi affermare che i *Promessi Sposi* fossero opera di aperta e diretta guerra agli oppressori, il capolavoro del poeta tenuto per capo del partito neo-guelfo, fu tenuto per opera di rassegnazione cristiana e rassegnazione insieme, inerte, passiva. Quindi il Manzoni doveva essere un gran pessimista.

Pessimismo e fede

Eh ! non approvava forse la opinione dell'abate Giuliani, « che fece consistere tutta l'educazione in due punti: avvezzare a sopportare l'ingiustizia; insegnare a perdonare il nemico » ?

Eppure la religione di fra Cristoforo e di Federigo e del padre Felice è attiva; il perdono non importa fiacchezza anzi gran forza; e nell'insegnamento di *tutta la favola* c'è che l'uomo propone e Dio dispone, come c'è « aiutati che t'aiuto ».

Appunto perciò credette non contradirsi il Carducci, il quale colpì nelle prime *Battaglie* il pessimismo del romanziere. « Pare lo scetticismo della vecchia società che rifugiasi in chiesa »; e nel discorso per il monumento del Manzoni in Lecco dichiarò che nel romanzo il poeta « fece la gran vendetta sul dispotismo straniero e sul sacerdozio servile ed ateo ».

Nel fatto, sapete quale fu proprio il Manzoni ? Lo manifestò egli stesso in un passo che aveva scritto per l'introduzione ai *Promessi Sposi*.

Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di aver acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente ricorrere per diminuirli, in sè e negli altri; se, leggendo, voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile.

Il Manzoni ammetteva al mondo molti mali; e quale ottimista potrebbe negare che si commettono ingiustizie, che la virtù va soggetta a mille prove? Ma il Manzoni vedeva nel mondo anche pietà, nobiltà, umanità. È pessimismo questo? è pessimista chi crede in un premio, in un pareggiamento di conti in un'altra vita? Ottimismo e pessimismo insieme; cioè buonsenso.

Il qual buonsenso avrebbe potuto anche chiarir meglio la natura e il grado dell'umorismo del Manzoni; quell'*humour* di lui, che per alcuni è tutta dolcezza e per altri è ironia, sarcasmo.

Nell'*umorismo* entra naturalmente il malumore con il buonumore e il bell'umore; e si sa che l'umorismo scaturisce dal contrasto del reale con l'ideale; che richiede perciò il sentimento e la conoscenza della imperfezione umana; che abbisogna quindi di pessimismo. Ma prima di tutto l'*humour* ha un pregio nell'essere indefinibile, e come tale nell'adattarsi agli animi a cui conviene o che lo percepiscono. La frase di Renzo: *A questo mondo c'è giustizia finalmente!*, può sottintendere per uno il benevolo e indulgente consiglio a sperare nella giustizia divina più che nella giustizia terrena, e può significare a un altro l'ironia crudele della disperazione.

Poi, come definir l'umorismo di uno scrittore se non si conosce a fondo, nello scrittore, l'uomo?

Ed ecco una nuova opposizione di giudizi: il Manzoni per il Bonghi aveva « lo spirito benevolo, ma atto a cogliere il ridicolo, il debole d'ogni cosa e d'ogni uomo »; e il Tommaseo notava sul testo del romanzo:

« Ha un non so che di sardonico in ogni suo tratto... In tutto trova egli da criticare... È il carattere dell'autore ».

Un aneddoto.

Per fortuna, un aneddoto dimostra che il Manzoni fu umorista come pessimista; ch'egli ebbe un fondo di senso umano, di pietà, anche quando, talvolta, il suo sorriso fu sogghigno; umorista temperato da quel buonsenso nostrano che non esagera all'eccesso i mali della vita, nè sottomette alla bassa

realtà le pretese dell'ideale; umorista che perdona agli altri perchè perdona a sè stesso.

Chi non ricorda il vecchio servo di Don Rodrigo che stette ad ascoltare il colloquio tra il padrone e fra Cristoforo e valse così di strumento alla Provvidenza per lo scampo di Lucia? Il Manzoni chiede se il vecchio fece bene ad ascoltare dietro la porta, e prosegue: *Ci son delle eccezioni alle regole più comuni e men contraddette?*

Non conoscendo l'uomo si resterebbe incerti nel tono della domanda e della risposta. Sul serio, il Manzoni era convintissimo che ci sono delle eccezioni alle regole più comuni e men contradette. Tanto vero, che fece una volta come il vecchio servo e per un fine molto meno nobile. Narrò il Barbera che egli editore trattando con Pietro Manzoni, il figlio, per un'indennità a una stampa abusiva fatta dal Le Monnier, « seppe che dietro una bussola della stanza... li stava ascoltando don Alessandro ».

Questa non bella ascoltazione dimostra che non poteva esser spietato con gli altri chi attingeva l'*humour* da' suoi stessi difetti. E il Manzoni non creò don Abbondio, in cui mise tanto di sè? Ci mise l'amor della quiete, l'esitazione, la diffidenza, la timidezza non priva nemmeno da certe paure, che lo fecero poi credere un gran pauroso a chi ne ignorò insigni prove di coraggio morale e civile.

V. — Difetti.

Accuse d'inverosimiglianza.

Sotto gli occhi della critica non passò liscia l'azione dei *Promessi Sposi*, anche in quanto a verosimiglianza. Quella benedetta scopa della peste ebbe di bisogno che Don Rodrigo se ne stesse in Milano nel colmo della strage, e alla fine di agosto. Se il rovello dello scacco patito per Lucia non gli lasciava più godere la solitudine del suo palazzotto, non poteva andar altrove? Non poteva andar dove la peste infierisse meno, se la malinconia dei tempi gli rendeva ingrata la campagna?

E la necessità di provveder presto alla salvezza di Lucia esentava davvero il padre Cristoforo dal ricorrere all'Arcivescovo: il parere di Perpetua? Altri dubbi, che fan pensare, ebbe Paride Zaiotti, del quale con le debite riserve poteva dirsi come diceva don Ferrante del Machiavelli: birbante sì, ma d'ingegno. In quei due discorsi *Del Romanzo in generale*

ed anche dei Promessi Sposi, che il critico classicista agli stipendi dell' Austria pubblicò nella *Biblioteca Italiana* (1827) e che furono ristampati più volte (6.ª ediz. 1840), egli — lo Zaiotti — si domandava se il cardinal Federigo non fu troppo mite con Don Abbondio, lasciando in ufficio tal pastore; se il voto di Lucia, allorchè essa aveva già avuto parole di conforto e il danno non era imminente, non fosse « inconsiderato »; e se, d'altra parte, quelle parole di *restar vergine* non supponessero cognizioni che la fanciulla non doveva aver acquistate.

Ma più curiose sono alcune osservazioni per cui vediamo come mutano i gusti e come anche critici acuti rimangono a dietro ai grandi artisti nel prevenire i progressi della verità artistica.

Lo Zaiotti non si rassegnava ad ammettere l'ordine dei pensieri di Renzo appena che ebbe passata l'Adda: il primo pensiero, di sè (sono salvo!); il secondo, l'addio alla patria (sta lì, maledetto paese!), il terzo pensiero: Lucia. Per noi oggi in quest'ordine è verità stupenda; è realtà della vita, nuda e cruda. Invece lo Zaiotti avrebbe voluto che per prima cosa Renzo « stendesse le braccia alla terra della sua sposa e gridasse »:

— *Lucia, io vivo ancora e vivo per te!*

Un Renzo melodrammatico! Scene anche più drammatiche lo Zaiotti non si peritava a suggerire: per esempio, che l'Innominato cedesse Lucia a Don Rodrigo; poi, pentito, piombasse a salvarla! Erano appunto questi gli effetti dello « spirito romanzesco » che il Manzoni aveva soffocato con tanto studio.

Che più? Il critico si doleva fino che il poeta non avesse introdotti dei versi nella narrazione: laudi al Signore; giulive canzoni di guerra; canzonacce di monatti!

Più a vizio del genere che del Manzoni quel classicista attribuiva altri difetti « d'interesse e di calore ».

Intervenne a pro' del romanzo storico, contro i due discorsi zaiottiani, Giuseppe Mazzini. Ma neanch'egli risparmiò critiche al Manzoni, e tra esse:

« Forse il fine ch'egli ebbe di rischiarare un oscuro periodo del secolo XVII si svelò troppo apertamente ad ogni capitolo, sicchè ne è riuscita piuttosto una storia resa dilettevole da romanzesche avventure innestatevi, che un romanzo fatto dall'intreccio d'un fatto storico ».

Noi sappiamo come e perchè il Manzoni preferisse comporre una storia a un romanzo. Però dalla necessità storica

venne una sproporzione molto visibile tra la prima e la seconda parte; delle quali l'una ha tante vicende in pochi giorni, e l'altra poche vicende in più mesi. E l'amor della storia generò un male più grande, il maggior difetto dei *Promessi Sposi*. Il Goethe, il Fauriel, lo stesso Manzoni avvertirono che l'elemento storico in certe parti occupava troppo a lungo il campo; più che altrove nella descrizione della peste, tacciata di soverchie minuzie pur dallo Zaiotti.

« A proposito delle descrizioni della guerra, della fame e della peste — aveva detto il Goethe — il Manzoni lascia a torto la veste di poeta e mostra lo storico nella sua nudità... Ma appena i personaggi ricompaiono, il Manzoni torna nella pienezza della sua gloria ». Tagli non pochi nè piccoli il poeta fece nella prima minuta; tuttavia nel giugno del '27 scriveva al Fauriel: « Je sentais moi même que c' était trop long, généralment parlant; mais, pour ici, c' est un caquetage de famille ».

La discontinuità.

La sovrabbondanza dell'elemento storico impedì la piena ed intima unione di esso con l'elemento romanzesco; e questo difetto di compenetrazione tra la realtà storica e la realtà fantastica e poetica non era forse quello che il Manzoni aveva più desiderato evitare? Come ci cadde?

Pare che secondo un primo disegno, il romanzo, in cui avrebbe avuta azione principale l'Innominato col rapimento di Lucia, sarebbe finita con il voto della vergine; e Renzo si sarebbe fatto soldato di ventura portando il suo dolore, lontano, in Alemagna.

Estesa l'azione e mutatone il compimento, i capitoli XXVIII, XXX, XXXI e XXII, nella seconda parte, rimasero quasi materia greggia; o piuttosto gli avvenimenti pubblici impigliarono i personaggi romanzeschi in modo che le loro vicende non penetrarono in quelli per intima virtù dell'azione.

La catastrofe.

Notare, come fece il Graf, che il prevalere delle forze storiche su quelle individuali risponde ai canoni del romanzo realista, non esclude il difetto; perchè altro è il prevalere e altro il sovrabbondare o l'opprimere. Come conseguenza inevitabile il Cestaro trova un « deus ex machina » in quella che don Abbondio chiamava la « scopa », la pestilenza. La catastrofe, secondo il Cestaro non deriva dal contrasto delle forze messe in azione, non per concatenazione logica di situazioni successive, di cui l'una si trasforma nell'altra, ma dall'inter-

vento di forze estranee..., soprannaturali ». E che ci sia abuso di soprannaturale, nei *Promessi Sposi,* opinò anche il D'Ovidio.

VI. — La questione del romanzo storico

Quando il Grossi leggeva dei *Lombardi* il Manzoni interrogava, di tratto in tratto: — È vero questo? —; e subito diceva — bene! — se l'amico rispondeva che il fatto era vero, che era nella storia. Ugualmente accadde col D'Azeglio; il quale sapendo il debole del Manzoni una volta gli fece credere autentico un documento che si era inventato lui. La stessa ragione indusse il Manzoni a condannare come falso il romanzo storico; spintovi pure dalla coscienza del maggior difetto dei *Promessi Sposi.* Sulla verità nel romanzo scriveva fino dal 1828 in forma di una lettera critica al Goethe; ma attese diciassette anni prima di pubblicare lo studio *Del romanzo storico e, in generale de' componimenti misti di storia e d'invenzione.*

Questa, del resto, era stata una delle questioni introdotte dal Romanticismo e sostenuta pro e contro lo Scott; e si può dire che, *pro domo sua,* non ci fu romanziere storico di qualche coscienza artistisca, il quale dal tempo che si cominciò a discorrere del romanzo del Manzoni fino ad oggi, non toccasse quel benedetto tasto. Sarebbe già un grave compito annoverare tutti i romanzieri e i critici che vi si esercitarono solo nel frattempo che vi rimeditò su il Manzoni, dal '28 al '45. Ad ogni romanzo notevole, fosse dell'Hugo o del Guerrazzi, del D'Azeglio o del Grossi o del Cantù, la critica tornava da capo; nè mancò chi, come il Cantù, contradicesse al detto col fatto. L'autore della *Margherita Pusterla* nel '31 aveva esclamato: « Bella verità che è ne' romanzi! Quel che v'ha di storico va affogato nel finto... Qui è storia o finzione? Il dubbio è pena! ».

Tra gli avversi, dopo Paride Zaiotti, discorrevano *sul romanzo storico* Giov. Galvani e l'abate Ferd. Orlandi (nel' 39); tra i favorevoli, il Tommaseo, e Gius. Bianchetti in due *Discorsi critici intorno alla questione se giovi di ammettere o no nella letteratura italiana il romanzo storico* (1832). G. B. Niccolini ne faceva argomento di una lezione all'Accademia della Crusca ('37); Gius. Picci determinava *Diritti e leggi del romanzo storico.*

Una distinzione dello Zaiotti.

Il Manzoni non leggeva nè difensori nè accusatori. Solo delle prime critiche ch'eran state fatte ai *Promessi Sposi* lasciò travedere qualche impressione e qualche ricordo, e più che d'altri, dello Zaiotti; il quale per l'Innominato, la Monaca di Monza e il Cardinale aveva chiesto: — «Dove finisce l'ornamento del romanzo? dove comincia la verità dello storico? » Senza dubbio il Manzoni alluse, respingendola, anche alla distinzione dello Zaiotti tra il « romanzo storico » e il « romanzo descrittivo »: l'uno in cui sono argomento fatti e personaggi storici con mescolanza di privati avvenimenti; l'altro che « porta un'azione immaginaria in un tempo ed in un paese determinato, e la rende più evidente con la fedele descrizione dei costumi e dei luoghi »; l'uno inammissibile per lo Zaiotti e ammissibile l'altro. Si vede così, da questa distinzione, che non è stata del tutto una novità ai nostri giorni concepire il romanzo storico in ambiente storico, ma senza personaggi storici.

Stupendamente, frattanto, il Mazzini rispondeva allo Zaiotti: che ogni forma di romanzo come ogni forma d'arte ha il compito di generar l'illusione del vero. Certo « se un solo fatto straniero allo spirito e alle idee dell'età che fingete, verrà a rompere l'illusione che trascina la fantasia più secoli addietro in mezzo ad una generazione d'uomini spenta, avrete perduta l'opera vostra ». Non perciò deve essere falso il romanzo storico.

Oh quali sono i generi veri? « Nulla è certo; la verità è chimera — aggiungeva il Mazzini — e noi dobbiamo rassegnarci a una guerra perpetua di pareri e sistemi che si divorino l'un l'altro, come gli armati di Cadmo ». Proprio così! Ma il Manzoni si affidava senz'altro a questo principio: richiedersi nel romanzo storico due assentimenti: lo storico e il poetico; onde la contradizione dell'assunto. Dire invenzione è dire il contrario di storia; il finto è contrario al vero.

Si allarghi pure il campo della storia; ricerchi essa le costumanze, frughi nei documenti, scelga, scarti, accozzi, deduca, induca e si avranno rappresentazioni tanto più fedeli e vive quanto più oculato e destro sarà lo scrittore; ma poi...? Nelle cose formate di parti consentanee, ogni miglioramento d'una parte qualunque serve a render più solido il tutto; in quelle composte di elamenti contrari e incompatibili, il miglioramento induce alla distruzione.

Il dire che i romanzi dello Scott piacevano, non valeva per il Manzoni a provare che piacerebbero sempre e che il genere avrebbe vita lunga e robusta.

Dicono che di un solo suo lavoro il poeta morisse pienamente contento; quello *Del romanzo storico*. Tanto fidava nel rigore della sua logica! Ma in difesa di sè stesso il minore romanziere Bazzoni avrebbe potuto fin dal'28 attaccarne il ragionamento alla radice chiedendo al Manzoni di precisare il vero storico. Osservava il Bazzoni nel *Falco della rupe:*

Alcuni rigoristi portano l'accusa di frammischiare cose menzognere alle reali e deturpare in tal modo la storica purità; ma si potrebbe a questi domandare: Accusate voi i grandi storici, come Livio, Tacito, Guicciardini d'essere menzogneri perchè facciano tenere ai duci d'armate, ai principi, ragionamenti in pubblico ed in privato, ch'essi non hanno di certo ascoltati nè altri a loro ha riferiti?

Più acutamente il Tommaseo determinava le relazioni del vero e dell'immaginario nella storia e fuori della storia.

Limiti del vero e del falso secondo il Tommaseo.

Le obbiezioni mosse alla missione dell'immaginario col vero nell'opere d'arte possonsi torcere contro la narrazione storica stessa, contro l'esposizione dei fatti presenti, e fin contro l'uso dell'umana favella. Nelle storie di Tacito e in tutte le storie umane; nella relazione degli uomini di Stato e de' privati cittadini, de' magistrati e de' testimoni intorno a cose vedute e provate ed esaminate diligentemente, nella esposizione d'intimi affetti sentiti da noi medesimi; chi può farsi mallevadore ad altri e a sè stesso che ciascuna parola corrisponda così fedelmente alla proprietà delle cose da non lasciar sospettare gli inconvenienti del romanzo storico nella cronaca. nel giornale, nella lettera famigliare?

E quanto alla finzione, il Tommaseo distingueva il falso, l'immaginario, ed il finto; notando che il « falso », è sempre illecito, e mai bello per sè; che il « finto » alcune cose suppone per farne grado ad altre (lo ammette la matematica nei postulati, le scienze corporee nelle ipotesi, la logica nelle concessioni, nelle supposizioni la vita quotidiana) e che « l'immaginario non solo è concesso alla mente, ma necessario così come la facoltà da cui nasce ». Considerando tutto questo, e che il vero è relativo anche nella storia, e che finzione non è falsità, gli argomenti del Manzoni « potevano anzichè sconsigliare novelle prove, ispirarle ».

Venendo ai critici recenti, le loro opinioni intorno al ragionamento manzoniano si possono comprendere in tre giudizi che a prima vista sembran cozzare fra loro, ma che il lettore arguto saprà, volendo, metter d'accordo senza grande fatica.

Giudizi sul romanzo storico.

Il primo: che il Manzoni ha ragione in teoria e torto in pratica. Il suo romanzo è un'eccezione alla regola. Che importa sillogizzare intorno alla falsità dei generi letterari? Il

poema didascalico e il dramma pastorale non son più logici del romanzo storico, ma le *Georgiche* e l'*Aminta* si ammirano ancora (G. Mazzoni). I generi o le forme si trasformano, evolvono; ma lascian di sè tracce immortali nei capolavori.

Il secondo giudizio: che il Manzoni fu un po' troppo sottile, eccessivo, ma ebbe ragione in tutto; precorse i moderni studi su la morfologia delle lettere; e il romanzo storico, genere falso, sparirà (D'Ovidio).

Il terzo giudizio: che il Manzoni errò nella stessa concezione del romanzo storico dando pari importanza alla materia e alla forma, e forse più a quella che a questa. Vide un dualismo di leggi e una contradizione di intenti, dove non è nè può essere questione che di unità e d'armonia estetica; si preoccupò d'un doppio assentimento, storico e poetico, dove basta uno solo, quello poetico; trovò inevitabile o una confusione o una distinzione dei due elementi, la storia e l'invenzione, dove se ne vuole la fusione organica entro la forma dell'arte (Cestaro). Così un romanzo storico perfetto, nella forma, sarebbe il *Capitan Fracassa* del Gautier.

Per nostra fortuna, i *Promessi Sposi* son qualchecosa di meglio che il *Capitan Fracassa* perchè son qualchecosa di più che un romanzo storico!

VII. — La risciacquatura. — Lo stile.

Narrò il Manzoni stesso che essendosi dato al romanzo col fermo proposito di comporlo in una lingua viva e vera, gli si affacciavano senza cercarle espressioni proprie, calzanti, fatte apposta per i suoi concetti, ma erano del suo vernacolo, o francesi, o per avventura del latino... Ne cercava di equivalenti nei testi di lingua; ma i termini che trovava in testi e vocabolari erano ancora dell'uso? Non sapeva. Onde il viaggio in Toscana. Avrebbe voluto andarci fin dall'ottobre del '22 e dalla primavera del '23; ma non vi andò che nel settembre del '27, portando a risciacquar nell'Arno i suoi cenci, i *Promessi Sposi*.

Lunga risciacquatura; gran questione! Del modo tenuto a scrivere il romanzo il poeta discorreva già nell'*Introduzione* che aveva rifatta quattro volte e che innovava con tanta originalità il vecchio trovato del manoscritto anonimo. Se non che avvedendosi come per tal faccenda di lingua e di stile occu-

perebbe un libro a giustificarne un altro, s'era interrotto per riprender poi il discorso, di cui nell'*Introduzione* definitiva lasciava il solo accenno che tutti ricordano. E il discorso riprese nel '33, con a collaboratore il Grossi, nell'opera *Della lingua italiana,* rimasta incompiuta.

La questione della lingua.

Da questa, da altri studi e scritti e lettere, e infine dalla *Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla* (1868) e dall'*Appendice* alla relazione stessa, ci venne la risoluzione dottrinale a cui il poeta intendeva volgere la questione eterna. La risciacquatura ne fu, prima, la risoluzione pratica. In sostanza, correggendo il romanzo, egli s'attenne « all'uso odierno dei Fiorentini colti ».

Appena dunque fu a Firenze il Manzoni impose a G. B. Niccolini e a Gaetano Cioni « la penitenza » di dare una ripassata al romanzo, mentre egli nello studio della lingua viva cercava i consigli di Giuseppe Borghi e di Guglielmo Libri; tutti valentuomini.

A rivedere poi il romanzo da cima a fondo, passo passo, occorse la fortunata pazienza dell'Emilia Luti, giovane fiorentina di qualche cultura.

Ma nella teoria — « l'uso odierno dei Fiorentini colti » — era una petizione di principio, come ben vide Guido Mazzoni. Se il popolo fiorentino o la parte di esso più colta s'allontana dalla parlata de' concittadini umili, la ragione è data dalla cultura, la quale ha il suo fondamento nei libri; e i libri e i giornali anche a Firenze sono scritti in italiano e non in fiorentino.

Nel fatto ancora una volta meglio della teoria potè il buonsenso; e con tanta prudenza procedè il Manzoni che nei *Promessi Sposi* ricorretti il Bonghi non rintracciava un solo ribobolo.

Come i *Promessi Sposi* ebbero acquistato fattezze più schiette e più naturali, vennero fuori, dal novembre del '40 al settembre o ottobre del' 42, in 94 dispense, di cui le ultime quattro contenevano la *Storia della Colonna infame.* Due letterati, G. B. De Capitani e F. Ambrosoli cominciarono subito a riscontrarne le varianti nella lingua letteraria! Una comparazione perpetua fra l'edizione del 1827 e quella del 1840 — compiuta più tardi da R. Folli (1877) e da P. Petrocchi (1893-'902) — fu prima concepita da Alfonso della Valle de' marchesi di Casanova.

Quanto ai lettori comuni, seguitarono a leggere il romanzo

della prima maniera, che nelle edizioni abusive costava poco; e quanto ai critici, più o men comuni, gridarono che per migliorare il lavoro, il Manzoni l'aveva peggiorato, e che nella prima edizione doveva vedersi « il vero getto del suo genio »! Novantanove volte su cento i critici colgon nel segno così. Ma è curioso osservare che alcuni preferissero i *Promessi Sposi* del '27 a quelli del '40 perchè parevan loro aderir meglio al carattere regionale; è curioso pensassero, come diceva il Cantù:

Essendo lombardo il tipo dei personaggi, lombarde le azioni, lombarda poteva essere anche la parlata... (*non il dialetto*)... Si noti... che il Manzoni vi faceva parlare genti vulgarissime..., senza bisogno di usare il dialetto, come credonsi costretti tanti altri novellatori, e fino alcuni parrochi in dottrina...

Il bello era che il Manzoni sin dal principio la pensava in quest'altro modo:

Pretese della verità e della lingua.

Le maniere lombarde... è stato nostro proposito di schifarle a tutto potere... E quando pure..., per imitare il costume, ci siamo arrischiati di porre in bocca di persone illetterate qualche errore di lingua, abbiamo avuto cura che questo errore non fosse particolare all'uso e all'abuso del dialetto milanese...

Pensava ancora il Manzoni:

... Far parlare in un componimento qualche personaggio in una lingua, in un idioma diverso dalla lingua generale del componimento, è usanza così antica come comune. L'hanno tenuta Dante, il Boccaccio, il Tassoni..., il Molière e più ampiamente ancora Walter Scott... Ma si noti che questi scrittori... hanno fatto la cosa con discrezione... *e a certe condizioni*... Ficcar nel dettato proprio d'una lingua voci e locuzioni d'un dialetto riconosciuto per barbaro da tutti e anche da quei che lo parlano, è cosa che.., farla a bello studio, sarebbe per verità strano ed infelice studio...; un voler guastare la cosa che si fa senza manco ottener l'effetto d'imitarne un'altra...

Ebbene, per diritto d'arte naturalista, alcuni di quei malcontenti della risciacquatura ebbero ragione oggi contro il Manzoni. Oggi, quando il Fogazzaro ed altri ammettono a dirittura il dialetto nei dialoghi dei loro romanzi, il proconsole della Crusca, l'illustre Del Lungo, trova difettiva nel dramma e nel romanzo moderno « la parte essenzialissima del linguaggio dei personaggi, perchè più o meno, o del tutto aliena dal linguaggio che veramente fu loro proprio. Punto questo che il Manzoni medesimo nel romanzo suo non considerò forse abbastanza ».

Tornando alla nostra storia, un giorno il Giusti chiese al Manzoni: — Che estro t'è venuto di far tanti cambiamenti al tuo romanzo? Per me stava meglio prima. —

Per tutta risposta il poeta gli diè a leggere un periodo della

prima edizione: lungo, avviluppato, bistorto...; e il Giusti, arrivato alla fine con ripugnanza crescente, si lasciò scappare: « Oh! che porcheria! ». « Porcheria », per modo di dire, non solo di lingua ma di stile.

Naturalmente: alla risciacquatura era seguita acconciatura migliore; maggiore disinvoltura stilistica; più fine convenienza di toni al grado del racconto, dei dialoghi, dei personaggi.

« La questione della lingua quale fu posta innanzi negli ultimi anni è, come al tempo di Dante, questione più che altro, di stile ».

Così il Carducci.

Tuttavia nell'ammodernare lo stile il Manzoni non fu meno prudente che nella adozione del linguaggio, per quanto fosse prosatore originale.

Originale prosatore non poteva non essere, e insolito nella nostra letteratura, egli che volle fossero tutt'una cosa espressione e pensiero; egli che pensò con tanta modestia, ma con tanta fermezza, a modo suo. Per lui il ragionamento s'impose all'arte rettorica; e nello stesso tempo che lo stilista andò in cerca dei pregi della lingua, il gran Romantico italiano fu innovatore addestrato dallo studio dei classici a comprendere quei pregi, a conservarli, a ravvivarli egli stesso. Precursori nella innovazione della prosa moderna il Manzoni ne aveva avuti. Oltre che l'Alfieri, il Baretti, l'Algarotti, il Cesarotti e, sopratutti, il Beccaria e il Verri. Dal Beccaria apprese « l'efficacia del retto sentire » e lo stile del Beccaria era definito dal Foscolo « assoluto e sincero ». Di A. Verri ricordò forse un articolo sui *Difetti della letteratura italiana,* in cui leggevasi:

Precursori dello stile moderno.

> Il nostro stile è troppo manifatturato: non abbiamo il coraggio di andare a capo. Che importa avvertire il lettore col terribile rumore d'un risonante e vuoto *conciossiacchè* della connessione d'un periodo coll'altro?
>
> Non basta forse ch'essa vi sia? Non isnerva egli lo stile il non lasciar nulla da supplire al lettore?.

Ma il Manzoni s'avvide che per tal modo si sminuzzava la prosa italiana in prosa francese; sapeva, sentiva che l'indole della nostra lingua è musicale; che essa obbliga l'artista all'euritmia dei periodi, alla composizione organica e armonica delle loro parti. Che fece? Ne' suoi periodi le proposizioni incidentali e dipendenti si congiungono, senza fatica e senza rettoriche inversioni, alla proposizione principale, ma tuttavia

in modo che la sua prosa è difficilissima da tradurre in francese. Tolse i *conciossiacchè* e molte delle congiunzioni di vecchio uso e quelle facili a sottintendere, in modo che la sua prosa è anche difficile tradurla in latino; ma non interruppe l'ordine logico, non trascurò l'armonia. Parve anzi abusarne talvolta elevandola al tono poetico. Al contrario, lasciò correre assonanze e cacofonie, lasciò quasi cadere la semplicità nell'incuranza allorchè il pensiero lo volle, perchè, al disopra d'ogni altro pregio, volle che la forma rappresentasse le sfumature del pensiero perfettamente meditato.

Ed ecco perchè al Graf fu giusto dire:

> Prosa mirabile senza dubbio, e rara troppo nella nostra letteratura, anzi unica, ma un pochino povera di colore e di suono.

E troppo abbondevole (potrebbe aggiungersi) di *ma* e di *però*, divenuti necessari per la soverchia antipatia delle altre congiunzioni. Ed ecco perchè al Carducci fu giusto dire che « nè tutta la lingua è nell'uso fiorentino dell'oggi, nè tutta la prosa moderna nei *Promessi Sposi* ».

Il Giordani, che nella prosa dei *Promessi Sposi* aveva ammirato proprio « l'idolo de' suoi pensieri », aveva pur previsto che seguaci malcauti si trarrebbe dietro l' autorità del Manzoni! Se il Carducci non resisteva alla dirotta sciattaggine dei manzonisti, che sarebbe avvenuto della prosa italiana moderna?

VIII. — Popolarità dei Promessi Sposi.

— *Chi m'avariss mai dit, quand me smazzucavi* (scervellavo) *a fà quel liber, ch'el dovess fà tant fracass!* Questo il Manzoni diceva in confidenza al suo servitore nel tempo che classicisti e romantici armeggiavano con i *Promessi Sposi* alla mano e battagliavano manzoniani e scottiani se fosse superiore lo Scott, come credeva anche il Carrer, o il Manzoni, come pensava anche il Balbo. E nasceva la leggenda d'un complimento tra il Manzoni e lo Scott, per cui l'uno si sarebbe professato discepolo all'altro. Nel fatto, cioè nella *Bella ragazza di Perth,* era lo Scozzese che imitava l'Italiano.

Chi gli avrebbe mai detto, al Manzoni, che impressione di miracolo proveremmo noi oggi a vedere in compagnia di chi nacquero i *Promessi Sposi*, nel periodo più agitato dello

sforzo e della tempesta, tra Iacopo Ortis e Renato, tra Manfredo e Rolla? Chi gli avrebbe mai detto che biblioteca, che mole di ricerche, di confronti, di studi si eleverebbe, in poco più di mezzo secolo, intorno e sopra la sua « cantafera »? Chi gli avrebbe mai detto con che lode saluterebbe la sua memoria il maggior maestro della nuova Italia?

Opinioni del Carducci.

Perchè Giosuè Carducci ammirò sempre nei *Promessi Sposi* la verità « intuita in tutti i suoi aspetti da un grande e sereno intelletto, da un animo alto e puro »; e *I Promessi Sposi* introdusse egli all'Accademia della Crusca e fra i testi di lingua.

Certo, intorno all' '80, quando più induravan le polemiche, il Carducci negò che il romanzo manzoniano fosse lettura popolare e opera di vaste influenze esotiche; e negò che convenissero nelle scuole ginnasiali alla intelligenza dei fanciulli, convinto che un artista, « analizzatore fino e profondo di caratteri originalmente sorpresi dalla natura, rappresentatore artisticamente immediato della realtà, vuole idonea preparazione di studi, di facoltà, di osservazione ad essere letto e meditato degnamente ».

In quest'ultima opinione, il Carducci non avrebbe avuto concorde il Manzoni. Il Manzoni raccomandava alla figlia Vittoria, quasi per « carità del sangue », di dare a leggere alla nipotina il romanzo; perchè questo « invecchiava alla maledetta . . . , e c'era proprio bisogno che venissero su di quelli che se ne rammentassero per forza ». Ma accadde che una delle nipotine del Manzoni chiese un dì al nonno d'aiutarla nell'analisi logica d'un passo dei *Promessi Sposi;* e il nonno l'aiutò, e il compito meritò gradi 5!

Edizioni.

Intorno alla popolarità la questione era ed è nel determinare il valore della parola. È o non è popolare un'opera che in settant'anni ebbe più di 150 edizioni? (alcune illustrate. Dopo le prime illustrazioni litografiche e dopo le scene fatte dipingere a fresco dal Granduca di Toscana nel Palazzo a Poggio Imperiale, i *Promessi Sposi* ebbero i disegni del Gonin e d'altri nell'edizione '40-'42; e ai nostri di G. Previati vinse il concorso per un'edizione illustrata dell'ed. Hoepli). È o non è popolare un'opera di cui anche chi non l'ha letta ricorda, conversando, frasi e tipi di personaggi? Il Carducci non la vide in mano a pastori e contadini e a uomini e donne del popolino, e di rado la vide in mano a signore della borghesia e

dall'aristocrazia; ma neanche si vede più spesso in mano a tutti costoro la *Divina Commedia*, che è o dovrebbe essere la Bibbia degli italiani. Quanto all'influenza all'estero, è pur vero che i *Promessi Sposi* in Europa non esercitarono l'efficacia che la *Nuova Eloïsa* nelle letteratura tedesca e inglese, e che il Balzac nella russa; ed è vero che non hanno avuto la popolarità che seguì i *Miserabili*.

Traduzioni.

Tradotti in tutte le lingue, anche in greco e in armeno; ebbero in tedesco, in francese e in inglese traduzioni diverse, e al Ruffini quasi doleva che le signore inglesi non conoscessero altro libro italiano che i *Promessi Sposi*, non conoscendo il Leopardi. Del resto, si potrebbe opporre al Carducci un'altra verità: che noi italiani oggi conosciamo molti poeti decadenti d'ogni nazione, ma che in Inghilterra, in Germania e Francia, san poco o male chi sia Giosuè Carducci. Il quale, infine, negò l'agguagliare e l'innalzare il Manzoni a Dante e all'Ariosto.

Lasciamo discutere per la preminenza dell'Ariosto sul Manzoni chi n'abbia voglia; e Dante si vorrebbe vederlo giganteggiare solitario pur all'ammirazione dei più fervidi manzoniani. Ma che volete? Quella benetta « cantafera » contenendo tutto il mondo morale di una mente alta, profonda e pura assomiglia proprio all'opera di Dante e dello Shakespeare; ed ha una forza che ne comporterà e ne accrescerà sempre più l'ammirazione avvenire: il sentimento della morale eguaglianza.

CAPITOLO QUARTO

Evoluzione e degenerazione del romanzo storico
(1827-70 circa)

Come fu vitale una forma ibrida.

I. 1827-'48. — Scottiani: Bazzoni; Varese. — Confronto tra Scott e Rossini. — Falconetti ed altri. — Colleoni; Di Cesare. — Manzoniani: Grossi, d'Azeglio, Cantù. — Bice e Fanfulla. — Le caricature manzoniane e i caricaturisti. — L'originalità del Rosini. — Il dialetto e *Il Diavolo del Sant'Uffizio* (1847). — Romanzi in scene. — *Il duca d'Atene* (1836). — *I Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843). — Tommaseo e Revere precursori del « verismo ».

II. La scuola toscana e il duce satanico. — Unità nell'opera del Guerrazzi. — *La Battaglia di Benevento* (1827). — *L'Assedio di Firenze* (1836).

III. Digressione umoristica. — Satira e *humour*. — Un pregiudizio del Tommaseo. — Yorich, Didimo e Beniamino. — *Il manoscritto d'un prigioniero* (1833); *Il Buco nel muro* (1862).

IV. Popolarità del Guerrazzi. — Un gesuita ingenuo. — Sufficienza e insufficienza del padre Bresciani.

V. 1848-70. — Documenti d'amor patrio. — Degeneranti e degenerati. — Carlo Alberto travestito. — *Gli Albigesi* (1855). — Passaggio dal medio evo alla storia dell'Indipendenza. — Garibaldi e garibaldini. — Romanzi d'argomento antico. — Castellazzo. — Paradossi di Giuda e tradimento di Petrucelli della Gattina. — *La giovinezza di Giulio Cesare* (1876).

Gli studiosi del romanzo francese sdegnarono fin di nominare, al di là del 1840, i minori romanzieri storici per attendere alla corrente vitale e feconda del romanzo contemporaneo e del romanzo storico rinnovellato secondo le più artistiche vedute dello Stendhal, del Gautier, del Feuillet e Fleubert; e parrebbe naturale che si dovesse fare altrettanto per noi. Dopo un accenno al Grossi, al D'Azeglio, al Cantù e al Guerrazzi dir addio a tutti i vecchi e men noti romanzatori della storia. Certo non si pretende di far qui uno studio compiuto o un catalogo di tanta materia. Ma quella vecchia corrente del romanzo storico, che in Francia, al di là del'40, impaludava nei bassi fondi dei romanzi fantastici, d'appendice e giudiziari, fu in Italia una fiumana non solo dilagante, ma poderosa; solcata in un periodo di quasi cinquant'anni da ingegni arditi, quali il Tomma-

seo, il Revere, il Rovani, il Petrucelli, il Castellazzo; alimentata dalla popolarità dei *Promessi Sposi* e dell'*Assedio di Firenze* e dalla ricchezza e varietà della nostra storia; benefica, per quanto scarsa di fecondità artistica, per i fini a cui fu rivolta: patriottici, politici, sociali e morali. Si ha un bel dire: i romanzi storici in Italia non ebbero più ragione d'essere dopo la disdetta che ne diede il Manzoni o dopo la guerra del '49. Dal '49 al '59 parve ancora bello e utile scriverne, e ne scriveva ancora il Guerrazzi; e fin al '70 gli Italiani ebbero bisogno di sollecitazioni a integrare la nazione con la sua capitale e a rammentare antiche glorie. Pur dopo il '70 sopravvennero altri motivi a una intempestiva cultura di quella forma ormai secolare, che insieme col dramma storico aveva avuto a compagna la fortuna della pittura storica e del dramma storico in musica.

Mazzini e i romanzieri storici.

Ma nel 1837 Giuseppe Mazzini, che appassionatamente aveva fatto appello agli scrittori di parlare della storia d'Italia al popolo italiano, distinguendo e contrapponendo le discipline del Manzoni e del Guerrazzi, noverava degni discepoli del primo soltanto il Pellico, il Grossi, il Carcano e il D'Azeglio, e non nominava alcun discepolo del secondo! Si mostrava mal pago dell'una e dell'altra scuola, e interponendovi poco noti seguaci d'un « eclettismo esitante fra l'imitazione e l'innovazione, tra gli antichi e i moderni », conchiudeva che nè la nobiltà delle intenzioni nè qualche bella scena sparsa qua e là, nei romanzi di questo e di quello, basterebbero a « vincere l'obblio ch'era in serbo per essi ».

Così il Mazzini, nel 1837. Aveva torto allora? Vennero di poi, dopo quelli più celebri, altri romanzi, migliori al suo giudizio o alle norme dell'arte?

I. — Scottiani, manzoniani e indipendenti.

L'aspettazione e la pubblicazione dei *Promessi Sposi* accrebbero la voga e la stima letteraria dello Scott. Nel '28 il Tommaseo annunciava d'averne tradotto *Le cronache della Canmgate;* nel '30 G. B. Bazzoni romanziere pubblicava una nuova traduzione del *Waverley* dedicata dall'editore a un Ciambellano di S. M. I. R. A.; e allo Scott si dava Carlo Rusconi traduttore dello Shakespeare. Dello Scott discorrevano tra gli altri critici: Sansone Uzielli nell'*Antologia* ('23-'24); Francesco Beltrame, che dal *Kenilworth* traeva la tragedia *Anna*

di Leicester; e nella *Rivista Europea*, del '40, G. Niccolini, autore di una vita del Byron. Per di più, romanzieri stranieri, seguaci ed emuli dello Scott, trovavano in Italia terra propizia. Oltre che il D'Arlincourt, che allo Zaiotti pareva « bizzarro », vi trovavan via aperta il Van-der- Velde e lo Zohokke, i quali eran citati anche dal Mazzini, e il Cooper, che sebbene non arrivasse allo « sterminato » ingegno dello Scott, allo Zaiotti piaceva, perchè non « ledeva la maestà della storia », nel *Pilota*, nella *Spia*, nei *Coloni*, nel *Redwood*, nell'*Ultimo dei Mohicani*.

Resistendo nell'amore allo Scott e nell'amore al romanzo storico, nonostante i « colpi dei Paridi » classicisti, gli scottiani d'Italia non si atterrarono dunque nemmeno davanti ai *Promessi Sposi*. Affermavano anzi d'ammirare assai il Manzoni, e l'ammiravano sinceramente perchè l'imitavano in parte essi pure; ma in quelle loro dichiarazioni oneste s'intende, pur quando non lo dicono, che al Manzoni anteponevano di molto nell'ingegno, nell'arte o nel metodo Walter Scott.

G. B. Bazzoni, contento delle tre edizioni che in pochi mesi ebbe il *Castello di Trezzo*, e forse contento che nei *Promessi Sposi* non ci fosse, come nel suo primo romanzo, nè un *ariolo* o mago a salvezza degl'innamorati, nè citazioni di versi in testa ai capitoli, nè canzonette; e forse non malcontento del « lato vulnerabile » che si rinveniva nei *Promessi Sposi*, il magistrato Bazzoni pubblicò nel '29 il *Falco della Rupe o la guerra di Musso*. Con questo passava dal medioevo all'età moderna; narrava di Gian Giacomo De Medici, che al tramonto delle milizie venturiere in Italia tentò di arrestarne la cadente fortuna e sostenne contro Massimiliano Sforza la speranza di farsi un principato indipendente (1531-32). Elemento romanzesco il Bazzoni trovò nelle vicende del bandito Falco e della figlia di lui, Rina, amata dal fratello del De Medici; e per la « poesia italiana della narrazione » ebbe gran lode dal Tommaseo, che, nell'insieme, giudicò il *Falco* « una composizione saggia ». Ma mentre il difficile critico ne encomiava particolarmente alcuni episodi e le descrizioni di un tramonto e di un incendio, ne riprovava la mollezza nell'amore, la poca schiettezza dei caratteri, la lingua affettata e impropria.

Falco della Rupe

Questo romanzo, di cui furono fatte incisioni e, fino al '68, cinque ristampe, rasentò la popolarità. Naturalmente l'autore ci prese gusto. Con *La Bella Celeste degli Spadari* (1830)

ricorse ai più piccoli ricordi rimasti nei documenti e nelle cronache milanesi del 1666; poi, dopo *Racconti storici* e dopo l'illustrazione storica *I guelfi dell'Imagna o il Castello di Clanezzo*, compose con nuova fortuna quella *Zagranella o una pitocca del cinquecento,* la quale fu ristampata anche ai nostri giorni (1884). Ecco la più manifesta influenza dello Scott!: il racconto, rifuggente « dagli aridi e spinosi campi della politica » per « trasportarsi tutto umile in catapecchie », innalzava Zagranella all'amore di Filippo de La Joyeuse sire di Châteauneuf, e prima la rappresentava lavandaia a discorrer così:

Zagranella.

Io son qui venuta per dismuiare i panni. Non è mercora oggi? Questa è la mia giornata, poichè giobba, se nol sapete, si fa bucato alla Vetra...

E così le dicevano, a Zagranella, i pitocchi suoi compagni:

Landra smorfiosa! Fai l'agra ed hai la muffa perchè non ci si vede la croce d'uno strozzato di quattrino nelle bisacce!

Per la via dello Scott proseguì non meno a lungo, imperterrito, Carlo Varese. Egli nominando i tre maestri del romanzo storico metteva, forse non senza intenzione, primo lo Scott, secondo il Cooper e il Manzoni terzo. Più oltre, egli metteva lo Scott in linea parallela al Rossini e li paragonava... in musica; cioè, lodava lo Scozzese d'avere, come il Rossini, « mascherata la verità »; d'avere, come il Rossini, rappresentate « con atroce indifferenza » « tremende scene, catastrofi terribili »; d'avere, come il Rossini, « evidenza di piano, chiarezza, ampiezza, semplicità » e gli stessi slanci dal « malinconico di un funerale alla delizia di una festa da ballo »! Non solo; pareggiava lo Scozzese e il Pesarese anche nei difetti: abuso delle *terzine* » (figura musicale) e dell'andamento ardito ed animato che dà alla composizione un'attività, un fragore, una vivacità che non sono sempre del soggetto », e abuso in entrambi di *crescendo* e di *ammorzature!*

Tuttavia il confronto dimostrava nel Varese un ammiratore non cieco dello Scott; ne rilevava, egli prima del Tommaseo, quel carattere « d'atroce indifferenza » che sarebbe un di la rappresentazione « obiettiva » e il vanto della scuola realistica.

Come lo Scott aveva rappresentato i costumi della vecchia Scozia, il Varese cercò per il romanzo italiano terre ugualmente vergini o poco conosciute: la Liguria e la Sardegna. Lo Scott aveva trovato argomenti romanzeschi anche nei co-

stumi della sua giovinezza, e poichè il Cooper, descrittore di costumi ignoti ma non d'età lontana, aveva fatto lo stesso, il Varese pubblicava fin dal '28 la *Fidanzata Ligure* con azione nel 181..., proponendosi di descrivere « gli usi di un popolo che, per contrasto bizzarro a consuetudini nazionali, e per l'influenza del governo sotto cui visse, e per la geografica sua posizione, non rassomiglia a nessun altro popolo d'Italia ». Diceva:

La Fidanzata ligure.

Sotto questo aspetto son d'avviso che convenga al mio romanzo... il titolo di storico, e forse a miglior diritto di molti altri che lo assumono perchè alcuni dei loro personaggi portano il nome di qualche principe poco o molto conosciuto per politiche vicende. Se mai cercaste in esso il meraviglioso od il bello ideale, non vi sia di sorpresa se non troverete nè l'uno nè l'altro. Non ebbi in mira che di dipingere la società privata coi molti suoi vizi... e le poche virtù.

Non par d'udire uno di quegli innovatori che oggidì ritentano il romanzo storico?

Così fin dal '28 era inevitabile un avviamento al romanzo di costumi. Ma si not che il Balzac non fece il gran passo dal romanzo storico *(Les Chouans)* ai primi saggi delle *Comédie Humaine* che verso il '30. Anche si noti che nella singolare *Fidanzata Ligure* del Varese c'era già qualche cosa dell'*Ernani* pubblicato nel '30, due anni dopo. Fra il zerbinotto alla moda e l'eroina capricciosa e convulsiva (l'autore era medico) interviene l'uomo dal mantello bruno, lo spagnuolo misterioso, ospite dei montanari devoti alla libertà e terribile *domino celeste* in un ballo in maschera! Riscontro curioso; se non che il Cervantes e il suo Rocco Guinart furono in mente all'Hugo come al nostro romanziere. Per il quale fu di vantaggio, a sollevarne la materia, oltre che il grande amore al Cervantes, la conoscenza e lo studio del Heine; e fu danno, oltre che la fretta, il dipingere a tinte scozzesi i costumi liguri come i sardi, e i montanari liguri come i pastori, i cantori e i zampognari di Sardegna.

Un precursore di Ernani.

L'affrettava il fine civile e politico. In sei anni compose almeno sette romanzi dopo l'*Odaleta* e la *Fidanzata* (di cui una ristampa è del '57): *Preziosa di Sanluri ossia i montanari Sardi* (1828; rist. nel '32 e nel '57); *I prigionieri di Pizzighettone* (1830); *Il proscritto Sardo* (1830); il *Folchetto Malaspina* (1830); i *Torriani e Visconti*, consegnati alla Stella nel '32 ma non pubblicati che nel '39, perchè all'autore, che frattanto attendeva a storie di Venezia e di Genova, non sembravano più necessari « codesti lenocini » a rinfrancare l'amore

della storia patria ». Del *Folchetto* trentatre anni dopo la prima edizione usciva a Torino una seconda edizione, ove, nel frontispizio l'opera era detta *del Cavalier Carlo Varese deputato al Parlamento Nazionale.* — Similmente, ma con assai minore genialità, fu più scottiano che manzoniano A. F. Falconetti. Invano noverando maestri « Walter Scott, Cooper, ed altri », fra gli *altri* il Falconetti asseriva « più dotto e pittore egregio Manzoni. . . . che ha versato si bei tesori d'erudizione e di filosofia, d'imaginazione e di lingua nell'aureo suo . . . romanzo ». Egli faceva il contrario e peggio del Manzoni. Il Manzoni, a chi gli offeriva da leggere un romanzo storico: Vede ? — disse —, certi manicaretti quando uno gli ha cucinati, non ama più di gustarli. — Invece il Falconetti, autore dei romanzi veneti *Irene Delfino* e la *Villa di San Giuliano*, e « animato dallo spaccio » che questi ebbero a Parigi e dalla traduzione in francese dell'*Irene,* preferì alla stessa lettura dei romanzi altrui (e ne lesse molti) nientemeno che il disegno di comporre egli un romanzo « per ciascun secolo del veneziano stato »! Per l'ottavo secolo scrisse la *Naufraga di Malamocco* (1830), in cui esagerava il Conte Attilio e dava ai dialoghi qualche frase e attitudine manzoniana, attenendosi nel resto, burrasche, terrori e meraviglie, alla Scott. Peggio ancora. Cotesti manzoniani reticenti consultavano « fra gli altri » anche il Guerrazzi, sebbene non osassero nominarlo; eccitavano l'imaginativa alla *Battaglia di Benevento*, e sia perchè trattenuti dalla nobiltà della storia, sia perchè credessero render meglio il « colore » de secoli antichi, classicheggiavano nello stile; dove il manzonismo di certe frasi conseguiva poi lo stesso effetto del famoso sorriso che apparve su la faccia del diplomatico Conte zio al finir del colloquio col reverendissimo Padre provinciale.

La Naufraga di Malamocco.

Tali quali il Falconetti (au. anche di *Adalulfo* rist. nel '65), o a lui molto assomiglianti, si comportarono Carlo Jäger, di cui il Tommaseo elevava dalla comune de' romanzi storici *La caduta di Feltre* ; G. B. Canale, di cui piacque, sempre in quel torno di tempo, un *Gerolamo Adorno;* e certo più volentieri scottiani che manzoniani si mantennero nei loro primi romanzi C. Rusconi *(Giovanni Bentivoglio, '36)*, Rovani *(Lamberto Malatesta, '39)*, C. A. Vecchi *(L'Argillaro degli Adimari* e *Una fattucchiera del secolo XVII)*. Bel tipo di scottiano era Cesare Campiglio, che rimproverava allo Scozzese di alterare la storia e diluire per lucro i suoi romanzi; e di questi alcuni egli —

Campiglio — compilava e abbreviava per una collezione dal titolo *Amenità di W. Scott!* Dal « difficile arringo dei romanzi » cercò dissuaderlo il Tommaseo; ma fece orecchie da mercante, chè troppo bel successo aveva avuto nel '30 la sua *Figlia d'un ghibellino* con la storia di Giulietta e Romeo cantata in ottave da un trovatore! Volgeva occhiate lunghe al Manzoni, « specialmente, nella morale, che sarà sempre la prima scienza »; sbirciava il Guerrazzi, e via!: nel '32 il Campiglio pubblicò il *Conte di Lavagna;* nel '37, *Lodovico il Moro* ed *Elena della Torre.*

Allo Scott e, più che al Guerrazzi, al D'Arlincourt, s'adattò C. Leoni (*Lucrezia degli Obizzi*, '36; *Speronella*, '37). Ma neppure Giovanni Colleoni tenendosi alle maniere dello Scott ebbe ardire di saltare il fosso e lasciar interamente di qua i *Promessi Sposi*, per accompagnarsi di là alla *Battaglia di Benevento.*

Nell'*Isnardo o sia il Milite Romano* (1839; con saggi pubblicati fin dal 1835) intramise in una lotta fra Guelfi e Ghibellini una damigella siciliana perseguitata da un saraceno Don Rodrigo mostruoso; e guerrazziano, ma solo nello stile e nelle scene tragiche, prolungò l'azione dal Lilibeo alle Alpi per ripetere il nome di Roma e d'Italia da Sorrento a Sirmione, dalla Sicilia a Venezia, da Bologna ai piani Lombardi. Isnardo.

Sappi, o Roma, sappi, o Italia, che nell'amore che ho per lei (*l'amata*) io perfeziono sempre più l'amore che nutro per voi...

E con l'esempio dei Guelfi e Ghibellini, il Colleoni ammoniva gli Italiani contemporanei a sedare le lotte di parte, le contese fratricide di città con città, a collegarsi e ad unirsi.

Più scottiano che manzoniamo, sebbene semplice nello stile, diciamo anche Lorenzo Ercoliani medico, autore dei *Valrassori Bresciani*, ch'ebbero dopo quella del 1843, quattro edizioni, e furon seguiti dal *Leutelmonte.* « Nè storia nè cronaca » chiamava l'Ercoliani il suo racconto, ma « una vicenda soltanto, alla quale altre si connettono in guisa che ne risulti un tutto armonico ». Saltò il fosso, fu a dirittura antimanzoniano o guerrazziano Bartolomeo Signori, veronese, nell'*Adelaide Regina dei Longobardi — Storia di Pavia del secolo decimo* (1838)? Fu narratore con stile classicamente affettato e con tenebrose scene, benchè con lieto fine, anche in *Estella da Nogarolo o sia La signoria dei Torriani abbattuta dai Visconti* (1842).

Consimili, G. La Cecilia (*Masaniello*, '47), E. Maccolini (*Guglielmo Tempioni*, '43), C. Caimi (*Ghisola Caccianimico*, '47). Miglior scrittore, ma grave anche lui, l'Ademollo nella *Marietta de' Ricci*, '40. Decisamente diverso da Walter Scott e dal Manzoni, e non seguace d'altri esempi che l'*Anacarsi*, il *Lascaris*, il *Ciro* e l'*Aristippo*, si professò il cav. Gius. di Cesare nell'*Arrigo di Abbate ovvero la Sicilia dal* 1296 *al* 1313 ('36); scrittore classicheggiante ma dignitosamente infervorato dall'amor di patria.

Grossi 1791-1853 e D'Azeglio 1798-1866.

Ora, quanto scemò l'influenza scottiana nei manzoniani propriamente detti, e prima in Tommaso Grossi e in Massimo d'Azeglio; dei quali l'*Ettore Fieramosca* è del '33, il *Marco Visconti* del '34 e il *Nicolò de' Lapi* del '41? (Il D'Azeglio lasciò incompiuto un terzo romanzo: *La lega lombarda*).

Oggi crediamo tutti col Panzacchi che gl'imitatori del Manzoni sono rispetto al gran modello pallide ombre. Nondimeno il Grossi e il D'Azeglio anche per noi, oggi, superarono d'assai gli altri condiscepoli manzoniani per l'ingegno e per il metodo d'arte. Il D'Azeglio, a cui nel dipingere il gruppo di mezzo « nella tela della *Disfida di Barletta*... venne il pensiero che ci sarebbe da fare un romanzo di questo fatto », confessava di aver cominciato a scrivere « all'impazzata, senza troppo sapere dove andava a finire »; ma già alla concezione dell'opera pittorica aveva avuto lievito di buone letture. E per « vedersi avanti agli occhi gli uomini proprio vivi com'erano allora », al tempo di Niccolò de' Lapi, lesse non solo storici, ma novellieri, cronisti, epistolari, biografie; e s'ingegnò, per l'uno e per l'altro romanzo, di ritrar la vita « quanto poteva, col vero prima, poi aiutandosi colle induzioni e colla fantasia ».

Meglio riuscì a vivamente effigiar le passioni domestiche e cittadine nel *Lapi*, e sì che il Camerini, critico anch'egli non facile a contentarsi, diceva:

> La casa del popolano fiorentino, rappresentata *in ispaccato* mostra tutti i tesori di affetto, di lagrime e di eroismo onde uscirono la straordinaria potenza e la gloria di quella generazione.

Però quanto più piacque nel *Fieramosca* giovanile e cavalleresco la bravura dell'artista!

Piacque quanto la gentilezza di poeta e di schietto romantico nel Grossi, che, anima sensitiva ma ingegno non penetrante, apprese dal Manzoni di qual aiuto sia all'artista, per creare, il meditare. E Lupo, Arrigozzo, Marco Visconti, il Pel-

lagrua, il Conte del Balzo, il Tremacoldo, Fieramosca e Fanfulla, la Selvaggia, Niccolò de' Lapi, Maurizio poterono essere per quarant'anni personaggi vivi nella fantasia del pubblico italiano. Fu popolare la Bice, che perfezionò il languore e il pallore soave di tutte le donzelle del Grossi e del Romanticismo; restò popolare Fanfulla, che rinforzò e rabboni in popolano quel diavolaccio del Conte Attilio, e, con qualche cosa del *Quintino Durward,* divenne frate più vivo e gioviale del monaco che nell'*Ivanhoe* si sbizzarrisce non meno ubbriacone e pugnace di lui.

Elementi manzoniani. scottiani.

Ma già altri notava che il Grossi per certe parti della tecnica si informò anche lui più allo Scott che al Manzoni; e che il modo del Tremacoldo a salutar Bice e il naufragio di Ottorino e Bice e l'annegato trovan alcune scene identiche, altre consimili, nel *Monastero* e nell'*Antiquario* scottiani; e che dello Scott è il personaggio introdotto dal D'Azeglio (e anche, prima, dal Bazzoni) a discorrere tedescamente l'italiano. C'è di più! Il D'Azeglio e il Grossi furono manzoniani nello stile; il D'Azeglio con qualche contaminazione di uso classico e di novellieri trecentisti, e il Grossi con molta snervatura nei dialoghi. Furono manzoniani nel bandir le epigrafi dai capitoli, ch'era a dirittura una rivoluzione; manzoniani nel ripetere la moralità cristiana, rinnovando la fede e nobiltà di Lucia e del padre Cristoforo in Ermelinda e nel frate Mariano, e innovando, se si vuole, più del Manzoni che dello Scott, certe figure d'osti, del Conte del Balzo, e qualche altra imagine. Ma il resto? D'onde le modalità delle sfide e dei tornei? d'onde il Tremacoldo e le cinque liriche intercalate nel *Visconti*, tra cui la *Rondinella*, e d'onde il trovatore Arnaldo Vitale del *Fieramosca*? E la Zoraide e la Selvaggia (innamorata invano di Lamberto come d'Ivanhoe l'ebrea dello Scott) che origine avevano? Quella delle solite saracene e zingare che il Varese aveva travestite e travestiva da « accabadure » e fattucchiere sarde o mutava in ragazze demonomaniache e vittime di mesmerismo, e che il Bazzoni e tutti gli altri scottiani avevan rappresentate o rappresentavano quali giovani dementi o profetesse di sventura. Lo Scott! Sempre lo Scott, quando non era il D'Arlincourt, in quegli elementi eterni di burrasche, rapimenti, morti apparenti, fughe e incontri e sotterranei e tombe, ecc. ecc.

L'imitazione per certe parti del meraviglioso aveva scusa nella storia dei tempi da tregenda; nondimeno anche nel D'Aze-

glio e nel Grossi il « colore » della storia italiana pati la sopraffazione delle tinte scozzesi. Più originali il D' Azeglio e il Grossi furon nei principali argomenti amorosi; sebbene per il *Fieramosca* il tema della mal maritata fosse assunto allora allora dalla Sand. Ma nuovo allora era il tema, che divenne poi nuovo motivo di psicologia al Maupassant e al Bourget, dell'amore per la figlia dopo l'amore per la madre, e fu per il Grossi una geniale audacia. Se non che diceva il Mazzini, più giustamente per il Grossi che per il D'Azeglio:

Argomenti amorosi.

> La scuola del Manzoni discorre dell'amore come di pura amicizia; con angeliche carezze di fratelli e sorelle; e spegne l'odio, appena infiammato..., con malinconiche riflessioni intorno le vanità umane, la sterile scienza, la giustizia di quaggiù. Suo grido consueto:
> « Volgete gli occhi al cielo! »

E mentre il Manzoni andava chiedendo agli amici che incontrava per via: — Tutti piangono ai casi di Bice, eh?, il Mazzini notava quanta bellezza e fierezza di storia il Grossi avrebbe potuto svolgere intorno al pallido Marco per un « appello al popolo del 1835 », e il Tommaseo, lo Scalvini e il Berchet, esuli a Parigi, lodavano il *Marco Visconti* come « cosa scritta con garbo », ma lamentavano « non trovarvi uno scopo ».

Però il De Sanctis non esagerava dicendo il Grossi « caricatura del Manzoni »? Caricatura non era nemmeno la *Margherita Pusterla*, che Cesare Cantù scrisse in carcere dal '33 al '34 e la cui pubblicazione nel '38 fu sospesa dalla Censura Austriaca. Al Cantù — censore dell'Hugo, da cui traeva colori foschi, e censore delle abbaglianti « esteriorità » scozzesi; romanziere del passato « per ritrarvi il presente e apprendervi l'avvenire », — al Cantù mancò affatto il « fervor poetico » che il Mazzini negava al D'Azeglio; e lo stile di lui riuscì in confronto ai *Promessi Sposi* quello che il frate Bonvicino, per insegnare il benefizio dei conforti religiosi, riuscì in confronto al padre Cristoforo. Nondimeno la goffaggine manzoniana, piuttosto che alla *Pusterla* e alla *Madonnina d'Imbevera*, pur del Cantù, si deve alla *Caterina Medici* di Achille Mauri (2.ª ediz. 1854), al *Giovanni Torresio* di Iacopo Cabianca (1846), romanzo della vita studentesca padovana nel '600, e a quei romanzatori milanesi che poco dopo il '40 si servirono fin del *folklore* per imitare il Manzoni. Dopo un esempio di Defendente Sacchi, Pier Ambrogio Curti nella *Figlia dell'Armaiuolo* (1842) e un Predari e Ignazio Cantù manzoneggiarono intessendo favole intorno a qualche

C. Cantù 1805-1895.

oscuro modo proverbiale, o intorno a qualche vecchia nenia lombarda. E come manzoneggiarono!

Nel *Macario Spaccalancia* (1845) e in *Agata della Madonna del Monte* di Ignazio Centù, il padre Cristoforo, Renzo Lucia, il Griso, Don Rodrigo, il conte Zio, si rincorrono quali fastidiose larve.

Peggio che caricature, infine, i romanzi di coloro che sfruttarono i *Promessi Sposi* con figli e nipoti di Renzo, con l'Innominato e fra Galdino; e anche con Fanfulla e col Sacco di Roma. Per poco non condanniamo pur così sommariamente e senza nominarlo l'autore della *Monaca di Monza!* Il pedantesco Rosini si vantava che il suo primo romanzo (1829) contasse più edizioni dei *Promessi Sposi.* Ne rideva il Manzoni, e presentatosi a casa sua l'autore della *Monaca di Monza* fe' rispondere che non lo conosceva. Il Rosini seppe la storia; ma non ne ebbe il senso artistico, quello appunto in cui più confidava; e quale artista, fu sopraffatto nella scarsa e pigra inventiva dalla pesante erudizione delle minuzie. G. Rosini 1776-1855.

Pretendeva opporsi allo Scott non solo come precursore, sì anche come innovatore del concetto del romanzo storico.

Consiste esso nello scegliere un fatto vero e d' esporlo con tutte le sue circostanze istoriche tanto vere che verisimili... (al contrario di Walter Scott che per lo più tratta un fatto finto, innestandovi circostanze istoriche e vere...), non tralasciando veruno artificio nè occasione onde porre sotto gli occhi dei lettori quanto nella politica, nelle lettere e nelle arti avviene in quel tempo, e quanto può col mezzo del diletto giovare alla loro istruzione.

Nel fatto « vero » della *Monaca* conduceva l'Egidio a perire nel Po per *una scarica di quattro carabine* che lo *colpì* e *rovesciò morto*! Nella « vera » storia di *Luisa Strozzi* (1834), fatta avvelenare dal Duca Alessandro perchè virtuosa e ripugnante dal suo amore, immaginava il Duca a sorprendere in letto la Luisa in questo modo:

Alto era il letto, sicchè a traverso di quello diede un lancio il Duca, stendendo quanto più poteva le braccia, e credè d'averla afferrata per la testa; ma tanto era l'impeto della Luisa, che gli restò tra le mani stracciata la cuffia (c. XXXI).

E alla Strozzi dava un puro amante, *malinconico, solitario e fremente,* cioè romantico, a cui ella poteva ben dire:

Un pensiero basso entrar non può nel cuor vostro; e poichè il Cielo stabilì che io vostro sposa non fossi, debbe rimanervi almeno la speranza, il conforto, e lasciate che dica anche il vanto, di vedermi e sapermi ognora senza macchia (c. XXXII)

Il « vero » *Conte Ugolino della Gherardesca* (1843) traeva a un congresso tumultuoso nel tempio perchè l'arcivescovo Ruggeri gli gridasse, come nella Convenzione fu gridato a Robespierre:

Non vedi (!) che il sangue di mio nipote ti gorgoglia nella strozza e ti soffoca?

Le novità del Rosini.

Dopo ciò si dica se il Rosini meritò vanto di originalità introducendo nella *Monaca* (con le solite epigrafi ai capitoli) un inno di giovinette converse e una canzonetta su L'*amor platonico,* o attribuendo a un trovatore, nell'*Ugolino,* rime di Ciullo d'Alcamo, o fingendo fossero improvvisazioni accademiche, nella *Strozzi*, rime di poeti cinquecentisti! Si dica se all'originale intenzione di rappresentare la storia letteraria e artistica bastò l'arte d'uno che per mescolar letterati e artisti ai personaggi romanzeschi non trovò altro mezzo se non accademie, visite o feste, con gravi digressioni, per giustificare le quali citava i racconti introdotti nei loro romanzi dal Cervantes e dal Le Sage!

Si dica che profondità d'osservazione ebbe colui il quale dovendo descrivere, per esempio, una separazione di amanti, se la cavava in questo modo:

Chi conosce gli affetti dell'amore... può bene immaginare qual era... lo stato del cuore d'ambedue.

Al pedante, più della psicologia, importavano le citazioni a pie' di pagine che indicassero « i fonti » della materia. Notevole cosa nella forma della sua arte narrativa restò da osservare, per noi, forse sol l'uso del dialetto nei dialoghi, a cui egli allargò la mano già nella *Monaca* (C. V. e c. XX) e come nessun altro, allora, aveva ancor fatto.

Questa particolarità formale, che ha importanza storica dimostrando l'intendimento realistico dei nostri romanzieri minori subito dopo il Manzoni, e importanza letteraria dimostrando in quale difficoltà s'incontrarono i nostri romanzieri tanti anni avanti il naturalismo, persuade a ricordar qui anche *Il diavolo del Sant'Uffizio* (1847; 2.ª ed. '87) di Antonio Zanolini. È una *narrazione storico-romanzesca di Bologna dal 1789 al 1800,* ove, in tela vasta e varia, l'autore tentò « dipingere i costumi dei nostri padri » e ritrarre, senza grandi fatti e grandi personaggi storici, la vita comune, mediocre e umile, in quell'età di famosi rivolgimenti. Il romanzo storico testè risorto che

cosa si propone di più e diverso? Ma le buoni intenzioni lastricarono la via pur di questo *Diavolo*. Con fedeltà storica lo Zanolini rese quei contrasti di male fra le cadenti prepotenze e le ultime iniquità aristocratiche, e le bassezze e i delitti di una plebe tuttavia ottenebrata dalle superstizioni e dall'ignoranza antica; quei contrasti di virtù e passioni cittadine e famigliari che potevan commuovere una città di provincia tardiva alle novità dei tempi; tuttavia all'opera mancò l'energia creativa che penetrasse al di là della superficie i caratteri umani ben osservati; mancò al romanzo prolisso, chiacchierone, massiccio, la consistenza vitale. Ebbene, lo Zanolini a render proprio « naturali, vivi, semplici » i suoi personaggi sperò molto, troppo, nella forma.

Lingua o dialetto.

Il Manzoni, come s'è visto, pensava d'aver fatto bene ad evitare i lombardismi anche nei dialoghi. Riconosceva però che là dove c'è unità di lingua poteva, con discrezione, trovar ragione l'uso del dialetto nei dialoghi.

Così uno scrittore inglese o un francese introduce senza biasimo in una commedia o in un racconto un gallese o un guascone, il quale volendo e non sapendo parlare inglese o francese, fiorisce il discorso di voci e di locuzioni del suo idioma, ch'è una bellezza... Faccian così a fidanza colla lingua loro quelli che ne hanno una...

Con discrezione; osservando una condizione essenziale; ed è che:

... quei personaggi parlino davvero quel loro particolare idioma, lo parlino cioè non solo coi suoi propri vocaboli, ma colle desinenze, colla ortografia, colle leggi sue proprie, qual'è insomma.

Il Rosini facendo a fidanza più del Manzoni colla lingua italiana s'attenne a questa condizione essenziale. Lo Zanolini invece, convinto, convintissimo che « di giorno in giorno la lingua scritta più si scosta dall'idioma che si parla », che fece?

... nei dialoghi mi sono servito della lingua che si parla, adoperando idiotismi e modi di dire del dialetto proprio degl'interlocutori, *aggiustati a foggia del linguaggio comune.*

E siccome l'aggiustamento non bastava spesso all'intelligenza dei lettori, tradusse a pie' di pagina, nella maledettissima « lingua che si scrive », gli idiotismi bolognesi!

Pensare che il bravomo, esule per amor di patria, a Parigi, disdegnava la « servile imitazione dei Francesi » e « solo teneva rivolta la mente », scrivendo il suo romanzo, al romanzo « dell'immortale Alessandro Manzoni »! Ma a realismo

formale e più che formale richiaman meglio, fin dal '36 e dal '43, due artisti di ben altra forza.

N. Tommaseo 1802-'76.

Niccolò Tommaseo teneva il Manzoni per « il più grande tra i viventi poeti d'Italia e d'Europa », eppure sottoponeva tanta ammirazione alla « relazione del vero » e non tutto giudicava perfetto nei *Promessi Sposi,* nemmen quando, in più cose da prima notate quali difetti, si ricrebbe a sempre più ammirarli. Padrone di sè in tutto, il Tommaseo fu originale anche nel romanzo storico. *Il Duca d'Atene* (1836; 2.ª ed. 1858) è svolto in parti or narrative or rappresentative, drammatiche.

Il Vitet aveva già dato l'esempio di « scene storiche »; ma il Tommaseo prima di lui aveva ideato una nuova forma di romanzo storico, tra lirico ed epico, con rappresentazione di fatti diretta, sintetica e viva. Che ingegno! Che danno in quei suoi eccessi e in quei ritegni che ne impedirono l'opera vitale di romanziere moderno e precursore d'ogni straniero! Che stilista!

Tòni e maniere, frasi e voci, nei dialoghi dei *Promessi Sposi* eran proprio quelli che rendessero nel loro perfetto colore i personaggi alti e umili del secolo XVII? Come riuscire nel romanzo storico alla perfezione di verità, che nel romanzo contemporaneo già conseguiva il Balzac, senza venir meno, rappresentando la vita d'altri tempi, allo stile moderno? alla lingua viva? Certo il Guerrazzi con la *Battaglia di Benevento* manifestò, all'intendimento medesimo, un'energia stilistica che piacque al Tommaseo, e gli parve una forza tesa sino allo sforzo, ma potentissima. Per sè, nello scrivere i dialoghi e a rappresentare l'azione del *Duca d'Atene*, diceva il Tommaseo:

> Alla verità storica mi sono attenuto eziandio nel linguaggio, richiamando alcuni vocaboli spenti nell'uso moderno, ma che meglio ci strasportano al secolo e al luogo; non però sì che il colorito dello stile non rimanga di lingua vivente.
>
> E questo mi venne fatto sovente, non per isforzo o per merito mio, ma dello stesso idioma toscano, che serba tuttavia vivo e ne' monti e nel bel mezzo delle città, le antiche e in apparenza più riposte e artificiate eleganze.

Quarant'anni prima che il Verga improntasse nel romanzo italiano e con la lingua italiana i caratteri dialettali che rudemente scolpivano i contadini di Sicilia, il Tommaseo imprimeva nel dialogo e nel modo che segue « la forte e schietta e non loquace virtù » dei popolani fiorentini del trecento.

Il Duca d'Atene.

Qui comincia la storia
della cacciata del duca di Atene
dalla città di Fiorenza

Stavasi Tile de' Cavicciuli ..... lungo il fiume fuor di porta della Croce, e guardava, di contro al sole cadente, il Ponte Vecchio, e le pietre che gli operai ne portavano per murare il nuovo recinto al Palazzo. Quando Filippo Bordoni, popolano de' ricchi, il quale usciva d'un sentieretto tra i campi e il fiume, scese e gli venne incontro dicendo: Tile, che guati?

— Guato al ponte, e penso al covile che la fiera si sta preparando.

— L'uomo ha veduto la Grecia, ove dicesi siano avanzi di begli edifizi: e' vorrà far di Fiorenza una macia Grecia.

— Ben fa. Quando città già franche lo gridano signore, ben fa egli a usare del titolo.

— Ma cotesto, Tile, non dura.

— Chi ci pon fine?

— Noi, se vogliamo.

— E le forze?

— Un'anima che vuole può contro mille: un popolo non potrà contr'un uomo?

— Quest'uomo ha seguaci e soldati.

— E costoro, hann'eglin altro che due braccia e una lancia? Ma una cosa non hanno, che possiamo aver noi: coscienza.

— Tu, Bordoni, vorresti?....

— E tu no?

— Potessi!

— Possiamo. E dirò il come. Ma a chi parl'io?

— A uno Adimari; ad uomo noto.

— Or qual uomo è noto?

— E se, non io a te, né tu a me. Rimanti con Dio.

— Sta!

E Filippo Bordoni, scopertosi il petto, mostrò a Tile un'imagine del Crocifisso. e gli disse: — Giura per Dio, che il segreto custodirai con silenzio; e di': « Nel nome del Salvatore, prometto ». E Tile disse: « Nel nome del Salvatore, prometto ».

Ma.... (pur troppo quanti *ma* nella storia del romanzo!) per essere epico, il Tommaseo affidò alla mente dei lettori la continuità della narrazione, ch'egli troppo spezzava e addensava; pretese dai lettori aiuto di fantasia e di affetti, e affaticò e stancò; per « serbare il colore de' tempi » trattò con pari energia, mitigata appena nei vecchi e nelle donne, tutti quei popolani e quei cittadini di Firenze; per scolpire ed evitare la « prolissità penosa » di tanti altri e il « fare minuto e scrupoloso nel quale il « Manzoni è ora inimitabile ora non imitabile », fu conciso, non di rado, fino a stringatezza penosa; per attenersi al periodare di Cesare ed Erodoto, fu difficile e non di rado oscuro.

Meravigliosa, d'altra parte, è nel *Duca D' Atene* l'ideale concezione artistica, al di sopra della forma.

La narrazione è condotta a questo principio, che le « trame » dei popoli intesi a francarsi, « in uno o in più punti si vengono l'una con l'altra intralciando; e da quello che umanamente è nodo, si svolge, insperato, il divino scioglimento ».

Inoltre tutte le « trame , intrecciate fra loro, invece di farsi rete ai deboli, serrano tutt'intorno il potente violento, e lo fanno rimanere immoto, come in un lago di ghiaccio ». Così il Duca d'Atene è rappresentato fra le congiure; in cui s'agita e raccoglie, nel variare di personaggi e di passioni, l'azione d'una moltitudine; ed è azione che alla storia non appartiene strettamente ma che vivamente ne trae. Così una idealità morale e storica sorregge e guida l'artista in quella che oggi si direbbe « psicologia della folla ». Così le fanciulle che piangono, nel *Duca D'Atene*, esclamano: *Potess'io combattere!*; e la fede vi dice *fortunato chi sentì della vita tanto dolore quanto giova a innalzare l'anima* e *ad avvisare i diletti,* anche i diletti del senso!; e la giustizia di Dio vi *converte*, per la patria, *le passioni in affetti*, desta gli assonnati, afforza i deboli, anima i vili.

Nelle invenzioni particolari, l'episodio amoroso non trae vigoria drammatica dal solito odio civile, che divide le famiglie, ma l'amata ha degno amante in un cavaliere francese della parte nemica; non nemico egli a Firenze, anzi fiero consigliero e ritegno al perfido Duca. Infine l'arte del Tommaseo descrittore, che vedremo meglio altrove, è stupenda nel dipingere Firenze sotto allo sguardo del Duca che ne perde la signoria. Sarebbe descrizione da riferir tutta. V'ha di queste imagini:

> . . . la terra fiorente dell'opera umana si distendeva . . . *sotto i colli* . . . come palpita il cuore di giovane donna sotto le caste mammelle.

Il sogno di Gualtieri è stupendo. E la verità attinge il grado di perfetto naturalismo o verismo (nel 1836!) là dove il poeta raffigura l'orrenda facezia di due servi ducali che il popolo fa correre in gara, nudi, per un viottolo sordido, a spettacolo di meretrici.

G. Revere 1812-'89.

Seguir l'esempio del Tommaseo e ripararne gli errori pensò forse Giuseppe Revere. Questi, lasciato interrotto un racconto storico, *La cacciata degli Spagnuoli*, compose drammi storici: *Lorenzino De Medici* (1839); i *Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843); *Sampiero* e *Il Marchese di Bedmar* (1860); tutti esclusi da ogni possibilità di rappresentazione teatrale. E i *Piagnoni e gli Arrabbiati al tempo di Fra Girolamo Savonarola* son meno degli altri un dramma; son piuttosto romanzo in azione di tredici parti, e son certamente una delle più forti prove dell'arte italiana nel genere storico d'invenzione.

A ciascuna parte il Revere die' un titolo proprio e cia-

scuna parte divise in dialoghi non più predisposti, a mo' del Tommaseo, da un breve tratto narrativo, ma esposti del tutto obbiettivamente, con didascalie e con i nomi di personaggi ripetuti ad ogni volta; scene, insomma.

Ahimè! Da Scilla in Cariddi! O si fa il dramma, o si fa il romanzo; la mescolanza dei generi, in questo caso, nocque all'arte e all'artista. Il che non toglie che oggidì non paresse novità grande e grande ardimento il tentativo, venutoci di fuori, di romanzi dialogati! E non parve una novità ai nostri giorni anche l'uso o l'abuso di proverbi e sentenze volgari e modi bassi con cui i naturalisti, e più degli altri il Verga, sostennero la verità romanzesca? Così già il Revere, abile maneggiatore di linguaggio toscano, aveva fatto al suo tempo per rappresentare il popolo fiorentino.

Le maniere di quel popolo appaiono nel dramma, come veramente furono spiranti ancora l'avita eguaglianza e un'indomita garrulità.

Il Cattaneo volgeva queste parole a lodare il Revere dell'arte con cui nel *Lorenzino* rappresentava il garrulo popolo decaduto dall'antica fierezza. A tale effetto il Revere usava una parlata tutta risentita e invasa di proverbi, modi di dire volgari, metafore, sentenze, frasi d'un verismo crudo. Dei Piagnoni gli Arrabbiati dicono; *Vadano a rimestare i cessi quegli impiccati*!... *Minchioni, paperi, zughi, cacherie,* son parole dei dialoghi nella taverna; e nelle canzoni, la satira al Savonarola sibila come bufera: Verismo.

Padre savio, per qual via
Ti entra in cor la profezia?

Diciamo la verità: la ragione della loro arte i naturalisti italiani non avrebbero potuto trovarla, invece che nello Zola e prima che nello Zola, nei *Promessi Sposi* e negli ammiratori del Manzoni?

Perchè il Revere, pur temperandosi all'arte del Tommaseo, fu egli stesso manzoniano. Lo dimostrano i *Piagnoni*. L'inventore e l'autore di scene come quella del Savonarola e del suo custode, o quella finale, commista di tanta pietà e di tanto scherno popolare allo spettacolo del martirio; il dipintore mirabile della folla commossa e tumultuosa e di figure quali il Savonarola e il Vettori, tornò sin a don Abbondio (in un artista pauroso); accondiscese sino a *Fanfulla* (in un frate bellicoso); e Sandro e la Lena, per quanto abbiano di vita pro-

pria, rinnovarono Renzo e Lucia; e don Rodrigo rivive, non bene, in un Ridolfi. Solo il Lisciadovoli, strumento malefico al Ridolfi e benefico ai fini della Provvidenza, è diverso dal Griso, al quale corrisponde nell'azione, ed è oramai un tipo convenzionale: è il ribelle della letteratura « satanica »; il pensatore anarchico che del 1843 grida ai ricchi:

— *L'ora per voi altri non è ancora battuta, ma la batterà!;* e confessa ghignando: — *Ohimè, quante lagrime mi convenne spandere prima d'imparare a ridere!*

Eran passati nel romanticismo italiano e passavano nell'arte del romanzo Byron e Schiller, Goethe e Hugo.

ehnac E il Balzac. E anche il Guerrazzi.

II. — Il Guerrazzi.

Di fronte alla scuola lombarda e piemontese sorse la scuola toscana a contrastare, più che di lingua e di forme, di pensiero ed azione. Era col Niccolini contro il Pellico, col Giusti contro i poeti da ballate, il Guerrazzi contro i romanzatori d'inspirazione manzoniana.

La scuola toscana aveva avuti a maestri Dante e il Machiavelli, il Foscolo e il Byron, e Giuseppe Mazzini ne defini i caratteri.

L'energia, la forza sono suoi caratteri predominanti... I suoi scrittori procedono audaci sulla via diritta. La loro nazionalità è quella dell'Evo Medio, diffidente, ostile, vendicatrice. Potenti d'entusiasmo e fin di passioni, essi diffondono la maledizione più assai... che non l'amore... Ogni cosa nei loro scritti è collocata d'un grado al di sopra della realtà. Buoni o tristi, i loro personaggi sono uomini di tempra ferrea, giganteggianti nel delitto o grandi nella virtù; i loro rimproveri sono imprecazioni; il loro amore, un vortice; il loro sorriso un sarcasmo. L'ingegno loro si spiega in magnifici quadri ogni qualvolta essi sono chiamati a svolgere febbrili, sbrigliate, tempestose passioni; non così quando il soggetto è innocenza, amore, sacrificio di sè; la loro Musa intiepidisce, come si trovasse fuori del proprio elemento.

Giosuè Carducci paragonò l'opera del « duce satanico » a un torrente. Mancare, sì al Guerrazzi l'« analisi graduata dello Scott »:

« Ma e chi può negare la potente originalità dello scrittore livornese? ».

Potrebbe negare la potente originalità del Guerrazzi qualche ricercatore di fonti che perdesse di vista il torrente; potrebbe negarla il critico che non ricercasse quanto valessero gli studi, le condizioni esterne e le circostanze, le idee e le

passioni a rafforzare e ad accrescere nello scrittore le sue proprie facoltà e attitudini. Che uomo egli era disse ancora il Mazzini, come lo vide nel 1830:

Scriveva l' *Assedio di Firenze*, e ci lesse il capitolo d' introduzione. Il sangue gli saliva alla testa, mentre ei leggeva, ed ei bagnava la fronte per ridursi in calma... Sentiva altamente di sè... Sorrideva fra il mesto e l'epigrammatico, e quel sorriso m'impauriva...

Carattere del Guerrazzi (1804'-73).

Posava? In prima giovinezza i concittadini lo vedevano buttarsi nel mare arruffato, con irresistibile frenesia. Dopo questa, egli ebbe la smania del pari irresistibile (parole sue) di gettarsi in baruffe popolari; onde guadagnò parecchie ferite. Alle quali violenze di sangue e di spiriti lo incitavano il fervore e il sobbollimento delle ubbriacature intellettuali.

Sua scuola fu una cassa di libri da cui prese e apprese, con uguale attraenza, Voltaire e Montesquieu; Bacone e l'Ariosto; la Radcliffe (si noti!) e le *Mille e una notte;* Omero e Ossian; viaggi e storie naturali.

Da questo caos sorse un impasto di appassionato e di sarcastico; di fidente e di scettico; di dommatico e di analitico; di pauroso e d'intrepido; di lusso orientale di immagini e di formule severe di raziocinio; di esitanza e d'impeto; di scoraggiamento e di forza convulsa...

Sopra tutto e tutti confessava avergli scossa l'anima Giorgio Byron.

« Per molti anni non ho veduto e non ho sentito se non a traverso Byron », cioè a traverso colui che, nell'imagine carducciana, fu « figliuolo d'una società corrotta ed uscì dai suoi fianchi per avvelenare la madre ».

A Livorno, quando il Guerrazzi era giovane, tutti i giovani « byroneggiavano ». L'arte, o vogliamo dire, il romanticismo del Guerrazzi ebbe dunque una prima ragione nell'indole, nella giovinezza e negli studi di lui.

Posa vi fu, che divenne abitudine; ma vi fu anche una nativa energia che tendeva liberamente a uno sviluppo attivo e fecondo.

Unità nell'opera del Guerrazzi.

Come tutte le esistenze libere, l'opera del Guerrazzi ebbe evoluzione perfetta; nè la troncarono le due maniere che vi scorse e quasi contrappose il Carducci nel 1862. Il passaggio del Guerrazzi dai romanzi d'antico argomento ai romanzi d'argomento moderno avvenne per condizioni che mutarono nello scrittore e per i tempi che mutarono; ma agli uni e agli altri predominò prepotente, continua, l'originalità stessa del roman-

ziere, al quale severamente il De Sanctis negò « ingegno artistico ». Il Guerrazzi definì l'uomo una contradizione; e l'arte di lui non meno che l'animo e la mente di lui fu piena di contradizioni, ma fu anche « una ». Infatti i romanzi che sormontano nell'opera sua, a ventisei anni di distanza, manifestano caratteri opposti: la violenza e la grazia; sono l'*Assedio* (1836) e *Il Buco nel muro* (1862). Si badi però che l'*Assedio*, in cui un personaggio sarcastico definisce la vita umana tutt'un epigramma, sta cronologicamente fra l'ironia paradossale della *Serpicina* e il sarcasmo dei *Nuovi tartufi* (1847); si badi che all'*Assedio* segue subito il piccolo dramma satirico della *Veronica Cibo* (1837), e che all'*Assedio* risponde la truce *Beatrice Cenci* come l'*Asino* previene *Il Buco nel muro*. Insomma, le opere maggiori e più vive del Guerrazzi furono preparate dalle minori, o le minori camparono degli elementi sovrabbondanti in quelle.

Impronte psicologiche personali.

D'altra parte, pochi nella loro arte significarono più decisamente del Guerrazzi le contingenze della loro propria vita in relazione agli avvenimenti contemporanei. Dal '37 al '48 corse la giovinezza, l'età dei fieri contrasti, della ribellione e della disperazione, dello scetticismo e degli incitamenti; e generò l'*Assedio*, la *Cibo*, l'*Isabella Orsini* ('44), i *Tartufi*. L'azione politica, che tenne dietro all'azione letteraria, trasse il Guerrazzi in carcere e in esilio; fu ministro ed esule. E successe l'età del rancore, della vendetta e del disprezzo: 1850-'59; che fu l'età del *Marchese di Santa Prassede* ('53), della *Cenci* ('54), dell'*Asino* ('57), con più le novelle corse, suggerite dalla terra d'esilio. Poi venne il terzo periodo: 1859-'70; e dopo l'apologia dell'uomo politico, la difesa che di sè uomo privato faceva l'artista; dopo le battaglie, gl'insegnamenti civili e le tregue; dopo la passione, la considerazione del presente in vista del passato e dell'avvenire. *Il Buco nel muro* ('62); l'*Assedio di Roma* ('64); *Paolo Pellicioni* ('64); *Il destino* ('69); *La figlia di Curzio Pichena* ('74); Il *Secolo che muore* (postumo, '85).

Ma poichè in opera così varia e complessa l'arte non andò mai disgiunta dall'intento politico e civile, prevalsero nella efficacia civile e nell'ammirazione contemporanea la *Battaglia* e l'*Assedio*. Composti nel primo periodo, furono emendati nel secondo e protrassero al terzo la gloria dell'autore.

Quando, sotto il nome di *Anselmo Gualandi* uscì *L'assedio di Firenze*, il Mazzini avvisò:

« Chi volesse giudicare il libro su norme puramente letterarie, come opera d'arte esclusivamente, travierebbe ». Lo stesso si sarebbe potuto dire per la *Battaglia di Benevento,* che era stata pubblicata nove anni innanzi, pochi mesi prima dei *Promessi Sposi*, e in cui il Mazzini già aveva scorto « moto, vita e genio », pur biasimandone « la disperazione che vi faceva del creato un deserto ». Di questo giusto rimprovero si scusava più tardi il Guerrazzi: la *Battaglia* era lavoro scritto a ventun anno, allorchè i guai l'inasprivano e l'infiammava il Byron. Altri rimproveri e non meno giusti faceva alla *Battaglia* il maggior critico che avesse mai la nostra letteratura romanzesca. Il Tommaseo ne biasimò le « sentenziosità, le atrocità accattate, i discorsi troppo lirici », certe inverosomiglianze », le facezie inopportune, lunghi monologhi, le frenesie languide e tutte le stranezze ». Ma che compenso! L'Assedio.

Il disegno si svolge con sempre nuovo calore ed impeto d'imagini e d'affetti, tendenti all'estremo della veemenza, ma di quando in quando rinfrancati da quei tratti che ispira la verità.

Mentre per il De Sanctis nel Guerrazzi c'era « riflessione anzi che sentimento », per il Tommaseo c'eran pregi che venivan « dal fondo dell'anima ». Ebbene, da quel fondo, non potendo combattere una battaglia, il Guerrazzi attinse la forza che eccitò « la sensibilità della patria caduta in miserabile letargia »; e gli fu arma più poderosa *L'assedio di Firenze.*

Come forma e contenuto di questo romanzo, « unico e inimitabile », — usiam parole di Ernesto Masi — poteron « rispondere perfettamente alle ire represse, agli strazi patriottici, alle congiure tenebrose, ai martirii, agli esigli, a tutto quell'insieme d'arcano, di doloroso e di sotterraneo che la servitù aveva inflitto alla vita italiana »?

Forse bastò per tutto questo l'efficacia necessaria a ritrarre uomini quali il Machiavelli, Michelangiolo e Ferruccio? L'abilità di innestare ai fatti guerreschi episodi di forti amori e contrapporre amori gentili agli amori colpevoli? L'arte di mescolare atti gentili ai magnanimi, e le virtù eroiche ai tradimenti, e al comico, il tragico? Ci volle assai più!

Nell'*Assedio* il Guerrazzi fece predominare l'elemento storico sul romanzesco e fece protagonista il popolo e catastrofe la caduta della libertà e di Firenze. Ma ci volle anche di più!

Lo notò il Mazzini:

Gualandi, come lo scopo politico ch'ei s'è prefisso voleva, è sulla scena e vi chiama il lettore. Racconta e perora: descrive e giudica, premia o punisce....

Pregi divenuti difetti.

In altre parole, il Guerrazzi impose sè medesimo all'opera sua e il romanziere fu insieme uomo politico e poeta lirico. Fu quel che richiedevano il suo animo, l'intento patriottico e il momento storico; ma cessato l'intento e passato il momento, quelle imposizioni all'opera d'arte, le quali eran parse virtù, dovevano tornar difetti; e l'animo dell'artista doveva sembrar agitato in una intemperanza artificiosa.

Difetto però, e non virtù, giudicarono anche critici contemporanei la mancanza di unità organica nel racconto dell'*Assedio*. Il procedere a tratti disgiunti significò nel romanzo del Tommaseo e nel Revere un'intenzione d'arte rappresentativa; nel Guerrazzi era necessità di narrazione ancora imperfetta o di narratore ribelle al giusto freno. Il Mazzini credeva anche questa una ribellione al metodo dello Scott e diceva: il Guerrazzi « sta solo ». Invece il Guerrazzi rimase scottiano non solo nelle piccole cose, nelle epigrafi e nelle ballate prosastiche introdotte nell'azione, ma appunto nella concezione generale: nel sottoporre e interporre all'azione multipla ed epica gli elementi erotici, l'amore idilliaco di Vico e Anna Lena, e la passione del Martelli, del Bandini e Maria; e appunto nell'azione generale, epica, mancò l'unità organica! Eppoi il Guerrazzi rimase scottiano in certi tipi, dal pazzo Pieruccio savio profeta, al mordace Cencio; nè fu libero, egli così personale, da molte altre influenze e diverse che quelle di Aroldo, ossia del Byron, e di Klopstock e Dante invocati, quali poeti divini, nell'Introduzione. Sa di donne, della Staël e della Sand, il tragico amore del Martelli che cerca e trova la morte perchè Maria ami liberamente il traditore Bandini. Il Camerini scopriva nel Guerrazzi l'anatomia del Balzac, la fantasticheria dell'Hoffman e i morsi del Heine. E l'Hugo? D'averne seguite le orme l'accusava il Cantù dicendo che così il Guerrazzi aveva dimostrato « grande sproporzione tra la fantasia e il giudizio: declamazione, non eloquenza; imagini, non pensieri ». Troppo!; eppure chi non sente l'Hugo, ad esempio, nel notturno incontro dei congiurati, nel dialogo che comincia:

Influssi.

— Come ti chiami?
— Mi chiamo odio; e tu?
— Vendetta.
— Vien dunque; sposiamoci; ci sono amiche le tenebre e gli spettri assisteranno ai nostri sponsali.

E lo stile? Senza dubbio anche nell'*Assedio* fu l'uomo: affocato e soverchio; ma come nella selvaggia esuberanza delle sue forze e nei vulcanici sfoghi della passione, così negli atteggiamenti dello stile, il Guerrazzi raccolse le smanie d'un popolo oppresso. Lo stile.

Erano atteggiamenti gladiatori in una prosa poetica, di cui ritmo e impeto dovevano animare un « poema epico popolare »; era una forma afforzata e ammodernata dal linguaggio vivo toscano nello stesso tempo che classicheggiava e risentiva del Byron e della Bibbia. Avvenne però che, pur nello stile, molte che eran parse bellezze mutassero in affettazioni e in maniere false quando il tempo affievolì o sperdè le ragioni del loro essere.

È il destino della prosa poetica: ogni intemperanza è precaria; e il Guerrazzi fu intemperante anche nello stile.

Tanto vero, che il lavoro di lui più vivace e fresco, è il più semplice, il più umile: il *Buco nel muro*. Ma prima di arrivare a quest'arte, apparentemente così modesta e in realtà così fine, quanto ci volle! Lo stile del Guerrazzi dovè prima progredire a tal punto che egli lo padroneggiasse a suo capriccio e gli bastasse ai due maggiori eccessi del suo pensiero: la *Cenci* e l'*Asino*.

La *Beatrice Cenci*, concepita bestemmiando a prezzo di lagrime e vedendo sangue, fu l'opera non solo di chi nell'*Assedio* aveva fortemente rappresentata la madre che assiste il figliolo al supplizio; ma l'opera di chi nell'*Assedio* aveva dipinto l'orrendo parricidio e la mostruosa scelleratezza del figliolo dell'avaro. E l'*Asino*, che voleva dimostrare con tutti gli errori umani di tutte le storie l'inferiorità dell'uomo alle bestie, dilui l'« humour » della *Serpicina* sino al fastidio.

Ebbene: nell'uno di questi due componimenti enormi — la *Cenci* — lo stile superò le più ardue prove dell'efficacia tragica, e nell'altro — l'*Asino* — ubbidì disinvolto a tutte le bizzarie filosofiche e dottrinali.

Ma a contenere lo stile nella misura del *Buco nel muro* non valsero soltanto il desiderio di ringiovanire nella forma elegante ed arguta la novella antica italiana, ed il desiderio dell'autore di ritrarre, nel contenuto umile e semplice, sè stesso con allusioni a fatti domestici.

Il Guerrazzi riuscì così bene perchè era ben addestrato all'umorismo delle letterature straniere e agli esempi immortali del Cervantes e dello Sterne; i quali egli rammentava quanto

più spesso poteva. E poichè questi due nomi rammentano a noi che in uno stesso capitolo dell'*Assedio* ne ricorrono due altri: Candido e Didimo, cogliam il momento a una di quelle disgressioni che sono proprie dell'arte umoristica.

III. — « Humour » — Carlo Bini — Il buco nel muro.

Ironia, satira e umorismo.

Dalle origini a tutto il seicento non era mancato alla nostra letteratura nè umor giocondo nè fiele satirico; ma quell'*humour* mal definibile che dissimula, anche nell'amaritudine, o magari nell'acredine, la pietà, e con il sorriso, le lacrime, e con la facezia, la serietà del pensiero, non lasciò tracce originali nella letteratura narrativa avanti il secolo XIX. Al secolo della perfetta ironia pariniana gl'influssi della letteratura inglese non apportarono « humour » ma satira nelle narrazioni di costumi. Nè sorriso d'indulgenza, ma ironia recò la filosofia volteriana; e lo Schopenauer teneva l'ironia per il contrario dell'umorismo. Dopo, ove cercar l'umorismo italiano? Forse nel *Viaggio nel centro della terra dell'A. L. T.* (Venezia, 1800), che, se pur era originale italiana, era nella forma ancora una derivazione dei Viaggi di Gulliver e nella sostanza una satira reazionaria, non priva d'arguzia, alla Francia e alla Rivoluzione per onore dell'Inghilterra? O piuttosto, cercar l'umorismo nel *Viaggio nelle mie tasche* di Luigi Bassi, una cui quarta edizione è del 1823, ma ch'era tardiva imitazione del *Viaggio intorno alla mia camera* del De Maistre (1794)? O valeva anche per Didimo la sentenza del Tommaseo? Del 1813 Didimo Chierico pubblicava, con una bizzarra notizia di sè, la sua traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorich,* ben diversa da quelle apparse nel 1793 e nel 1812. E la sentenza del Tommaseo era questa:

> L'*humour* degli Inglesi è proprio loro, e in loro originale, e mal s'imita dagli Italiani, che il bell'umore e il buon umore e il malumore non sanno insieme contemperare. I nostri scrittori umoristici e il nostro umorismo sono contraffazioni meschine.

Prima del Guerrazzi sarebbe stato contraffattore, schiavo, non solo Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni! Ma il Tommaseo dimenticava che tutte le passioni e tutte le espressioni passionali si conformano presso tutti i popoli quando sieno identici o consimili i motivi che le determinano.

Neanche il credere, come altri crede, che presso i popoli

del mezzodì l'*humour* abbia meno attecchito per ragioni etniche e climatologiche, sarebbe argomento bastevole a negare che qualche volta possa bene attecchirvi per altre non meno forti ragioni. La Rivoluzione, il dolore del secolo, il romanticismo, il contrasto fra la religione e lo scetticismo sentimentale e filosofico, e il contrasto, dopo, tra la coscienza e la fede, e tutte le scosse della civiltà affrettata, e tutti i turbamenti del pensiero moderno, ammisero nello spirito moderno, in tutto il mondo, quell'espressione intellettuale e morale che si chiama *humour*, e di cui la letteratura inglese aveva da secoli non la proprietà assoluta bensì esempi mirabili. Il modo stesso con cui l'« humour » entrò nella nostra letteratura dimostrò naturale e non fittizia la contemperanza intellettuale e psicologica che gli è necessaria. Per tradurre il *Viaggio sentimentale di Yorich* come fu tradotto da Ugo Foscolo era necessaria la sensibilità artistica di un umorista originale, sicuro e spontaneo.

Possibilità dell' « humour » in Italia.

Avvivando di sè quel miracolo di adattamento stilistico, il Foscolo ebbe tal vena che gli consentì la finissima notizia biografia di Didimo Chierico, il quale, *quanto all' ingegno, l' aveva temprato in guisa da non potersi imbevere degli altrui insegnamenti.*

E dopo che il Foscolo ebbe introdotto lo Sterne, il romanzo storico rinnovò nell' « humour » dello Scott la simpatia al Cervantes. La novità del genere storico domandava essa stessa che s'alternasse qualche cosa di umoristico, o almeno di giocondo, all'orrore delle fiere vicende. Umoristi più o meno furon tutti gli Scottiani; e la dotta e generosa *Ipsiboe*, medichessa magica del D'Arlincourt, piacque tanto anche da noi, più che per altro, perchè nella sua storia « campeggiava lo scherzevole ed il satirico ». Il nostro Varese compose fin *Gerolimi, ossia il nano di una principessa* (1829), una serie di lettere umoristiche narrative con in fine un racconto che le concludeva: humour *saponaceo*, diceva lui. Riflessioni umoristiche condivano fremiti romantici e parlate sentimentali pur in certe rappresentazioni storiche che non ebbero nè dello Scott nè del Manzoni, quale l'*Alessio ossia gli ultimi giorni di Psara* di Angelica Palli, improvvisatrice e novellista livornese. Dei manzoniani, il D'Azeglio superò umoristicamente ogni altro, e lo dimostrò Fanfulla. Ma dal Manzoni, l' « humour » aveva ricevuto carattere d' italianità schietta per quella dote che gli stessi stranieri rilevano in noi: il senso della realtà, il posi-

tivismo pratico, il senno pur nei voli della fantasia e nelle intenzioni dell'ideale.

Beniamino filosofo di buon senso.

Come valga il buonsenso a trar l'umorismo dai contrasti dolorosi della vita aveva testimoniato due anni prima che uscissero i *Promessi Sposi* il filosofo Marcantonio Prezzemolo, con tardiva imitazione del *Candido*, ma con impronte di caratteristiche nostrane. Questo romanzetto, sfuggito finora all'erudizione critica, porta per titolo: *Beniamino* o *Le cose dell'altro mondo — Bagatella filosofica di Marcantonio Prezzemolo Radicofanitano.*

Chi fu Beniamino? Le vicende che da un villaggio d'Italia lo sbalzano soldato della Repubblica in Francia, al tempo della Rivoluzione, e da Parigi in Turchia, corrono rapide e simili a quelle di Candido; se non che Candido fu discepolo della filosofia ottimista, e Beniamino invece campa di una sua buona « dose di buon senso », per cui alla fine detta questa riflessione:

> Gli avvenimenti di questo mondo sono stretti insieme come gli anelli di una catena. Ogni uomo ha la sua; e se tutti gli anelli non sono buoni, non sono neppur tutti cattivi. Giova sempre sperare; se oggi siamo ad un cattivo anello, speriamo di giungere domani ad un anello buono.

La sentenza dettata dopo tante prove dolorose e tanti spettacoli pietosi ha un sapore manzoniano. Manzoniano si direbbe anche lo stile modesto, chiaro, disinvolto; manzoniana l'ironia che ferisce i poeti e i prosatori, i puristi e i pedanti della nostra secolare rettorica.

E chi era mai Marcantonio Prezzemolo?....

C. Bini 1806-'42.

All'arguzia dello Sterne tornò il Livornese Carlo Bini. Con molto garbo tradusse dal *Tristram Shandy* la *Storia di Yorich, Il naso grosso*, la *Storia di Le Fever;* ed essendo in carcere nel 1833, a Portoferrario, col Guerrazzi, compose *Il manoscritto di un prigioniero.*

Passato dalla fede al dubbio e dal dubbio all'incredulità, l'autore è convinto che la società sarà sempre divisa in servi e padroni, in ricchi e poveri. Vedete che differenza tra un prigioniero ricco e un prigioniero povero! Che se l'egoismo è il motivo di tutte le azioni umane e la vita è lotta per vantaggiare, la sventura è necessaria. Le sventure però sono accresciute da pregiudizi, errori, ingiustizie che fan ridere e piangere.

Per conforto, la terra è abbastanza larga: tolleriamoci a vicenda; l'umana sapienza sta nel tollerare. — Per questo rac-

conto pensò il Mazzini che il Bini fosse nato ad essere il G. Paolo Ricther d'Italia; e il Guerrazzi definiva l'amico « composto » di Sterne e di Montaigne. Veramente il Bini scriveva a una donna amata: *Il mondo d'oggi è tale che fa piangere i deboli e fa ridere i forti d'un riso d'inferno;* e ardente, e non forte, e stanco, egli cercò l'« humour » con simpatia adottiva piuttosto che per natura.

Infatti abbondava di sentimento; artista era nell'anima; e fu squisito artista nel dipingere il prigioniero povero. Tuttavia all'umorista prevaleva il ragionatore freddo, serio, equilibrato, e dove egli discorse dell'egoismo e del suicidio non ebbe « humour », e poco ne ebbe dove discorse dell'immortalità dell'anima La forma stessa lo manifestava umorista troppo volontario, con lo stile senza periodo per successione di idee, di frasi e di trattine e con esagerazione del *Yorich;* e, sopratutto, con l'abuso delle digressioni, che fu eccesso anche del *Buco nel muro.*

Ad ogni modo, il Guerrazzi, il bilioso Guerrazzi di natura assomigliabile allo Swift più che al Thacheray, fu migliore umorista del Bini, e con più attinezze all'indole nostra, nel *Buco nel muro.*

L'*Asino* e il *Buco.*

L'*Asino*, tetro sogno inventato in carcere, ricorda, il *Sueño de les cadaveras* del Quevedo; e in 400 pagine d'erudizione, che ricorre dai filosofi antichi ai moderni, dai teologi o dai teosofi d'ogni razza ai *bestiari* e al *De peccatis brutorum*, nonchè nella difesa che l'Asino vi fa delle bestie al giudizio di Salomone, fu sfogo men d' *humour* che di rabbia; fu quasi riso di disumana vendetta. Invece nel *Buco nel muro* è sorriso di bontà. Merita indulgenza quello scapato di Marcello, il quale se anzi che andar a far senno in Australia va a Milano, e vi s'innamora, attraverso un buco nel muro, della moglie del pittore, ha però tal animo da salvar dalla polizia il rivale patriotta, da seppellire degnamente il marito morto e da sposar la vedova che non spiacerà al caro zio. Il buon senso è raffigurato in gonnella dalla serva Betta; e il padrone signor Orazio ritiene assai dei begli umori italiani dei secoli decimoquinto e decimosesto. Dello zio ha molto anche il nipote Marcello; anzi troppo. Ma l'Isabella, di cui Marcello s'innamora con sano amore, sa e afferma che *il semplice è sempre bello,* e *nel bello ordinariamente c'è il buono.* A che aggiungendo la copia delle arguzie e la qualità di certi episodi (la rassegna dei marenghi; la maledizione al libraio; il contratto col prete per il funerale; il

banco dell'usuraio) chi può negare *humour* al Guerrazzi e ammirarne anche l'originalità? Ciò pur riconoscendo che il titolo di alcuni capitoli del *Don Chisciotte* ne svelerebbero il ricordo, anche se la Betta non avesse più che della Perpetua, del Sancio Panza. Inoltre la serva padrona, *puritana settatrice delle cose semplici semplicemente significate*, troppo essa stessa risente dello spirito padronale; non bastando a difenderla la ragione che il signor Orazio « ritraeva alquanto dallo Sterne e moltissimo dal Montaigne », *sicchè i suoi domestici si mostravano tutti uomini nuovi, favellanti nelle più bizzarre maniere del mondo.* Più che dal Montaigne il signor Orazio ritraeva dallo Sterne. Arruffato e benefico, era parente del Shandy come il Guerrazzi era amico di Carlo Bini!

È strana l'illusione critica a cui cedè il Carducci scambiando il *Buco nel muro* con un romanzo di costumi e incitando il Guerrazzi a introdur la plebe nel romanzo, e chiedendo « perchè *Pasquale Sottocorno* (un breve racconto) resta senza fratelli? ». Perchè lo stile del Guerrazzi, pur nel *Buco nel muro*, rimase così personale e singolare, che non si sarebbe potuto piegar mai alla verità obiettiva in una narrazione ove ritrarre il costume della vita plebea contemporanea.

Umorismo del Revere.

Più giusto è chiedere — concludendo la disgressione umoristica — perchè mai l'autore dei *Bozzetti Alpini* non proseguì le *Prime Memorie di Anacleto Diacono,* cominciate fin dal '38. Giuseppe Revere, dal Guerrazzi lodato non meno del Bini, ci avrebbe lasciato un'opera di *humour* non inferiore a quella del Bini e del Guerrazzi, e italiana.

IV. — Il Padre Bresciani.

Anche al Guerrazzi umorista prevalse sempre nell'ammirazione e nella memoria popolare l'autore della *Battaglia* e dell'*Assedio.* Dopo il '50 chi aveva detto agli Italiani: *Non confidate nella speranza; ella è meretrice della vita*, emendava: *Sapienza è non disperare mai; e nello attendere e nello sperare stanno le virtù supreme dei popoli;* e proseguivano le edizioni della *Battaglia* di *Benevento* (ventitrè, più due versioni straniere e due poemi) e le edizioni dell'*Assedio* (diciassette), mentre sorgeva e si compieva la reazione politica romanzesca del padre Antonio Bresciani. Chi lo crederebbe? Il gesuita moderno romanziere non fu meno ingenuo

di quel secentista vescovo di Belley che pensò risanare l'umanità, sofferente dei romanzi secentisti, con la cura omeopatica.

A. Bresciani 1798-1862.

Il Bresciani, classicista particolarmente perchè accusava i romantici di far fare brutte figure a sacerdoti, a frati e sino a vescovi, assaliva con romanzi i liberali « soppiattoni, i quali in vista d'ordine legavano i polsi ai monarchi e gittavano le catene e le bove ai piedi della Chiesa »; assaliva i « forsennati e crudeli demagoghi » e « ladroni » che ancora dopo il '48 « apparecchiavan le insidie e la forza per accrescere alle madri italiche gli affanni del sacrilego rapimento dei loro figlioli ». Vedeva in ogni liberale un settario e in ogni settario un assassino. Ma nei romanzi diceva di Giuseppe Garibaldi:

« Animo nobile, franco; spirito eccelso e pieno d'armonia... », e lo pareggiava ad Alcibiade guerriero poeta e filosofo; e diceva il Mazzini: uomo « d'alti sensi e di spiriti grandi, e avversario leale », che gettando il guanto alla sbarra sfidava re e papi. *Non più re, non più papi: Il popolo è Dio! A lui viene la corona e l'incenso. O voi cedete, o v'intimo la guerra!*

Non dubitava il Bresciani che il soave licore, con cui aspergeva l'orlo del vaso, togliesse ogni efficacia alla medicina. La stessa fine di Aser, l'*Ebreo di Verona* (1850), vittima politica della conversione al cattolicismo, quanti potè convertire alla santa causa della reazione? Quanti giovani che amassero vergine cristiana con *sublime intendimento della virtù*, furono tratti dall'esempio di *Lorenzo il coscritto* (1856) a vivere anch'essi in qualche caverna tra i nidi di palombelle, i topi e le tombe ignote, pur di evitar i campi di battaglia?

Ma peggio che ingenuo fu il Bresciani quale interprete di fatti e della vita. Rappresentatore plebeo della rivoluzione « nuda di tutte le sue forze interiori di movimento e di resistenza » lo chiamò il De Sanctis. Narrare d'amore confessava egli stesso impresa difficile e via « piena di mali passi ».

Ogni argomento di storia recente o antica, di luogo italico o straniero o iperboreo, protraeva con intrecci puerili e con frusti mezzi di eroismi e colpe e accidenti inverosimili o convenzionali; e diluiva tanto pietismo e tante pietoserie con assoluta inesperienza psicologica. Sua più bella figura è quella di Babette, nell'*Ebreo*, che dalla Svizzera tira giù fino a Palermo per ammazzare Cestio, denunziatore de' suoi, ed uccide il suo nemico senza contrasto, con inanimato pugnale. Nondimeno

l'*Ebreo, il Coscritto,* la *Casa di ghiaccio; Ubaldo ed Irene; La repubblica romana; Don Giovanni; I costumi della Sardegna; Lionello*, ecc. fino al *Selvaggio Vatoniera* furon ristampati quasi tutti più di due volte; raccolti in una collezione sola dal 1865 al 1869, e fin estratti in *Fior di racconti, descrizioni, costumi e caratteri* (1865).

Le vittorie del Bresciani.

Alla sagacia del polemista e del romanziere qualche cosa sopperiva: la ricchezza verbale e la efficacia descrittiva. L'esperienza d'ogni sottigliezza il Bresciani la dimostrò nel linguaggio; le battaglie ch'egli vinse furono nel dire con vocaboli propri e precisi le più umili e le più ardue cose, le cose più comuni e le cose più insolite. Addestrato alla scuola del padre Cesari, egli si deliziò nel cercar parole, e più d'un episodio o d'un dialogo dei suoi romanzi non ebbe altro scopo che meravigliare con l'opportunità di una frase o di una parola, o definire evidentemente e acutamente le gradazioni d'un colore.

Fu un descrittore; ma tale che se ne' suoi romanzi l'azione vi stava per la descrizione, la descrizione vi stava per la frase; e, diceva ancor bene il De Sanctis, il romanziere affacciava Pio IX al balcone della reggia di Portici per descrivere una cavalcata, e la cavalcata per far vedere le squadre dei dragoni, e i dragoni per far vedere il berrettone, i guanti e gli stivali. Tutt'al più, « graziose miniature » gli attribuiva il Camerini: « difficoltà vinte nelle descrizioni puntuali e grafiche delle fogge del vestire »; ma « azzimato, lezioso e privo dei doni della grande eloquenza ».

V. — Degenerazione del romanzo storico.

Ripetiamo: l'indifferenza del pubblico e il dispetto della critica per il romanzo storico non furono palesi e generali in Italia che verso il 1880; e alla fine del secolo questa forma rinverdì e rinfronzò con freschezza di speranze artistiche; nè tra l'ultima degenerazione e la rinascita, che intanto altre forme e altri studi avevano preparata, si può dire che del romanzo storico cessasse ogni antica prova, non ne cominciassero già i tentativi del rinnovamento. S'immagini dunque che farraggine di romanzi storici ci sarebbe da accumulare nel periodo dal '48 ad oltre il '70!

Sarebbe pretesa giusta o fatica utile la bibliografia di tanta stampa, anche se il buon esempio altrui non la sconsigliasse, anche se al di sopra o al disotto dell'arte si volesse attendere

al mero valore o significato politico di tanti volumi esclusi dalle biblioteche?

Nel 1848 il giovane U. Sartori pubblicando una *Virginia Galluzzi* ammoniva con essa, proprio quando stavan per infierire le nazionali discordie, che dalle « discordie nacquero le guerre fratricide ». Amor di patria.

Ma noi possiamo e dobbiamo riparare il fallo degli avi, e se essi perchè divisi furono un popolo debole, servo e sempre dallo straniero dipendente, noi, al contrario, amandoci tutti come fratelli, saremo forti, liberi ed indipendenti.

Nel 1859 Carlo Rusconi premetteva all' *Incoronazione di Carlo V* queste parole:

Dissotterrare da ogni provincia, da ogni città, da ogni municipio quei fatti troppo ingratamente obbliati, è ufficio di carità patria, avvegnachè raccolti essi formino la più nobile protesta contro gli ordini instituiti dopo e solo pel ministero di una brutale forza durati!

Nel 1861, l'anno in cui Vittorio Emnuele fu gridato re d'Italia e Roma salutata capitale d'Italia, Carlo Belgioioso diceva per il suo *Conte di Virtù:*

Non è per menomare la gloria della nostra impresa — ridonare l'Italia a sè stessa — che io ne cercai un raffronto nel passato. Provando che il grande concetto, divenuto oggi articolo di fede per tutti, era nei secoli trascorsi la tacita aspirazione di qualche mente eletta, io avrò aggiunto... qualche altra autorità alla coscienza dei nostri diritti...

Queste tre dichiarazioni o questi tre assunti, che sono documenti d'amor patrio in condizioni politiche già mutate, danno il perchè della persistenza d'una forma artistica già scadente. Ma l'aiuto della storia e l'amor di patria non ne evitarono la decadenza; non contennero, anzi scusarono, la moltitudine degli scrittori men che mediocri e dei dilettanti a cui parve facile acquistar nome per tal via. Bibliografia, dunque, no; e neanche ci perderemo in critiche al di fuori o dei caratteri generali manifestati dalla degenerazione a cui s'accenna, o di qualche eccezione che la moltitudine consenta di considerare, come si considerano in un esercito in rotta poche prove di minor viltà.

Chi si salvò tra i romanzieri della storia ch'ebbe ogni città italiana e più delle altre ebbero Milano e Firenze? Quanti carrocci! quante efferatezze di Visconti! quanti amori ed odi guelfi e ghibellini! quante « battaglie » e quanti « assedi »!

Percorsero i piani lombardi Belgioioso, Benvenuti, Borella,

Una lista incompiuta.

Buccellati, Curti, Finoli, Gatteschi, Gualtieri, Pavia, Porro, Rovani, Spetrino, Sonzogno, Tedeschi, Venosta; vagarono da Firenze per Toscana Baudi, Barboni, Bartolini, Bencivenni, Bongini, Bulgarini, M. Canale, Cianchi, Menarini, Monteverde, Patiri, Tigri, Trevisani; entrarono in Roma medievale o del Rinascimento Bettoli, Bruzzone, Calenda, Calvi, Capranica, Caprara, Giotti, Fabi, Mezzabotta, Pio, Polizzi, Trevisani. A Bologna indugiano, oltre quelli già nominati, Garagnani e Gualtieri, Rusconi e Sezanne; a Forlì, Viani; a Padova, Zorzi; a Venezia, Bianchi e ancora Gualtieri e Mezzabotta, e Maccanti; a Brescia, ancora Capranica; a Mantova, Intra. In Piemonte s'affaticano Cenni, Curti, P. C. Gandi, Leoni, Ruberti, Sezanne, Viglierchio e ancora Venosta, e Zamponi; a Napoli, in Puglia e in Sicilia, G. B. De Sanctis, De Sivo, Giovanetti, Maestrazzi, e, meglio che Mastriani, ancora Mezzabotta, e Pallavicino, Saraceni, Torelli Viollier, Turatti; a Benevento, Paysio. Celloriti nelle Marche; Riminesi, De Stefani, con il Tasso ed Eleonora, a Ferrara; Bettoli, Marzolini, Malaspina, Scorticati, Silva, a Parma e a Piacenza; a Genova, non che a Venezia, a Firenze, a Roma, in Calabria, il barone Mistrali; in Sardegna, Brundo ed Operti.

Per quanti, tra costoro, operarono sin verso il '60, si notano tre maniere: quella medievale fantastica con aderenza allo Scott; quella che al tema dell' amore fra i giovani di famiglie avverse sostituisce il tema della donna insidiata e rapita, con aderenze al Manzoni e al Grossi; quella che, con aderenza al Guerrazzi, si compiace (notava un editore) « nello straziarti l'anima col sacrificio lento, angoscioso, crudele dell'innocenza; e strapparti dal labbro un grido d'imprecazione al trionfo oscuro dell'infamia, del tradimento, della nequizia umana ». Dopo, anche il romanzo storico, si piegò al realismo o s'attaccò le febbri imaginative del romanzo francese.

Quanto alla composizione, resistettero a lungo le epigrafi ai capitoli, le canzoni o ballate o le satire intermesse all'azione, mentre più gravava la preoccupazione di parer fedeli alla storia; e quindi le note a piè di pagina o i documenti in appendice. Ma mentre la storia soffocava così la fantasia, essa studiava rifarsi con lo « spirito romanzesco » che il Manzoni con tanta cura aveva respinto; e in questo smarrimento della realtà immaginaria sotto la mole della realtà storica fu il maggior malanno degenerativo. Di pari passo l'arte del dire e lo stile precipitavano dall'enfasi antica alla sciatteria moderna e perde-

vano ogni efficacia di colore storico o di convenienza alla psicologia dei personaggi. E poichè la psicologia, particolarmente nell'amore, restava superficiale, e quando più tardi accoglieva argomenti e modi dal romanzo contemporaneo — come ragazze tradite e donne adultere — s'accresceva difficoltà insuperate e riusciva più semplice che mai, fatti e forma rompevano troppo spesso l'illusione che avrebbe dovuto trascinare la fantasia a secoli addietro; svelavano insieme povertà d'invenzione e d'arte.

Non in tutti? Ebbene, si guardino alcuni dei migliori. Non sembra ancor primitiva l'osservazione psicologica nella *Congiura di Pandolfo Pucci*, pur narrata con garbo dal marc. C. Trevisani (1852), o nella *Figlia dello Spagnoletto* (1855) di F. Pallavicino, o nella *Cecilia di Baone* (1852) *narrazione storica* di P. Zorzi, pacato e solenne condensatore della storia della Marca Trevigiana alla fine del medioevo? Chi oggi non ravviserebbe nell'*Enrico Valieri* (1859) l'ingenuità d'un racconto a *personnages deguisés*, con Carlo Alberto travestito da Lodovico principe di Mantova, tanto è discordo tra la fisonomia e le attitudini dei personaggi modernamente concepiti e le torve figure dei Mocenigo e dei Cappello al tempo di Bianca e Piero Bonaventuri? Il *Valieri* era di quel Carlo Rusconi che, già prima dell'*Incoronazione di Carlo V*, era piaciuto nel *Luigi XVI* ('46) per la forza dello stile manierato come per scene inattese o violenti, che troppo apertamente tradiscono la pratica dei grandi tragici stranieri. Ancora meglio. *Gli Albigesi* (1855) furono « opera scrupolosamente istorica » che l'insigne storico G. La Farina quasi si doleva d'aver intitolata romanzo. Le guerre che dilaniarono la Linguadoca dal 1208 al 1240 vi hanno un potente descrittore, e per esse l'autore, che ben scorgeva il vero nel presente come in quel lontano passato, raggiungeva il fine di rendere avverso il potere temporale della Chiesa. La scena della morte di Raimondo di Tolosa con l'orrenda gazzarra dei monaci e dei vescovi al letto di lui, per carpirgli donazioni e possessi, basta essa sola ad accertare un'arte superiore. Eppure nel metter la vita privata accanto alla pubblica, nel raffigurare i personaggi d'invenzione, tra cui la sentimentale e languida donna amata da Raimondo, nel dipinger fosche passioni e tenebrose vendette, lo stesso La Farina non seppe evitare il male dello spirito romanzesco. E il male dell'artificiale unità si può vedere in romanzi di tutt'altro stile, insieme col danno della psicologia superficiale: nel Bel-

G. La Farina 1815-'63.

gioioso (*Repubblicani e Sforzeschi*, 1864; Il *Conte di Virtù*, '67); nel Tedeschi (*Galeazzo Visconti*, '63); nel Capranica; scrittori illusi dalla semplicità manzoniana, « acquosi » come per il Tedeschi diceva un critico. Dei tre, il Capranica ebbe certo più vivace imaginativa, ma stile spezzato, forma scarsa; e della dozzina di romanzi ch'egli scrisse non resta in mente alcun personaggio: non del *Giovanni dalle Bande Nere* ('58), il primo, che dedicò al D'Azeglio; non dell'*Olimpia Panfili* ('68) e del *Fra Paolo Sarpi* ('71); non del *Sisto V* ('77), in cui meglio agita, per azione completa, la corrutela romana; non della *Contessa di Melzo* ('80).

La pedanteria, sebben filologica, nocque al Fanfani (*Cecco d'Ascoli*, 1870). Però la soverchia disinvoltura a che condusse! Fra i tanti che ne furono più o meno colpevoli — anche A. Serra Greci in *Adalgisa*, '75, e nella *Fidanzata di Palermo*, '79, ed E. Montazio nell'*Assuntina di Ponte alle Grazie* ('78) *r.° s.° dei tempi della dominazione francese 1799-1814*, fin al Marcotti nei *Dragoni di Savoia*, '83 — molto più c'è da perdonare a coloro che per patriottismo e per un fine di educazione politica popolare furono indotti al romanzo della storia recentissima. Per il romanzo storico non era abbastanza stagionata cotesta materia delle guerre e delle gesta dell'indipendenza: poteva solo adattarsi, e s'adattò, a romanzi o sociali, o psicologici, o di costumi come elemento secondario, non principale, direttivo. Soltanto a diletto del popolo bastarono i romanzi Garibaldini del Monteverde (*La vittoria di Castelfidardo*); del Sebregondi (*Un prode di Roma*, '69); dell'Ottolini (*I cacciatori delle Alpi*, '61; *Uno dei mille*, '61); del Gualtieri e dello Scalvini (*La presa di Palermo* '61); di A. Cagnoni (*Edvige, ossia il marchese di Monferrato* '63); di R. Altavilla (*Maria, Villa Glori, Monterotondo, Mentana*), e purtroppo dello stesso Garibaldi (*Cantoni il volontario* '73; *Clelia ovvero il governo del monaco; I Mille*, '74). Di gran lunga tutti questi romanzieri garibaldini furono superati da Celestino Bianchi (*Lo sbarco di Favazzina*, 1860) e da Giuseppe Guerzoni (*Memorie d'un disertore*, 1871). La prima parte delle *Memorie* — scritta dal Guerzoni nel '63 e perduta — attribuiva al *Padre* le virtù di Garibaldi. Narrava la seconda parte — *Il figlio* — d'un artigliere genovese, omicida e disertore per amor di patria e di donna, invano esposto a una condanna di morte per impedire il tradimento del Principe di Carignano; con meraviglie

G. Guerzoni 1835-'86.

di audacie, di vendette e di odî che lascian travedere impressioni così dell'Hugo come del Sue.

Nemmeno alcuni di quelli stessi che usarono il nuovo elemento storico con intenzione artistica, non poterono affrancarsi dalle vecchie maniere. Contese di famiglie liberali e reazionarie sostituirono le antiche di Guelfi e Ghibellini nelle favole d'amori puri e generosi. Tale la *Rivoluzione in minatura,* (2.ª ed.ᵉ 1876) di Cesare Donati. Similmente nella *Rivoluzione in casa* ('69), *Scene Domestiche* di Luigia Codemo (che predilesse la forma di romanzi in scene anche fuori di avvenimenti storici) rimembranze del Grossi, del Cantù e del D'Azeglio sorressero i contrasti di mazziniani sinistri, di eroi Piemontesi quarantotteschi e di vecchi ligi ai Tedeschi. I moti siciliani del '37 servirono a un'intenzione patriottica religiosa contro il cattivo sacerdozio e i gesuiti nell'*Alessandro Bonforti* ('60) di G. Oddo; del lirico ebbe *Lionello* ('59), *episodio del* '49, di B. E. Maineri, e anche più lirica fu, dello stesso, l'*Agonia di una Vergine*, nell'*Evangelina Guerri* ('63), ch'era un patetico « episodio della Rivoluzione di Sicilia » dedicato ai Mille. All'esempio di Luigi Stefanoni (*I Rossi e i Neri di Roma*, 1863), volgente le « memorie gloriose della difesa di Roma nel 1849 » alle intenzioni sociali del romanzo francese, Sara, scrittrice di molti romanzi, con enfasi di linguaggio e con scene a tinte scure die' per figlio a un conte, accusato d'aver uccisa la moglie infedele, un bandito eroe garibaldino (*Padre Noara*, 1868). Nutrita non meno di romanzi francesi era Antonietta Sacchi (*Il Paladino dell'umanità* (1867), *ossia i sedici anni*, romanzo storico dal 1848 al 1864). *A Custoza* portava uno dei tanti romanzi di M. Savini. Rocco Baldanza s'atterrebbe ad esempi tedeschi per la *Signora di Capri* (1882), dedicata al maggiore Oreste Barattieri...

B. E. Maineri n. 1831.

Frattanto altri retrocedettero dal medioevo all'epoca antica. A ciò consigliavano esempi stranieri, e per i romanzi di storia romana veniva ragione dalla conquista di Roma. I drammi del Cossa ebbero compagnia e lungo seguito di romanzi. Tuttavia la sostanza poco poteva variare. Mutarono le apparenze, gli abiti; ma la consueta prammatica, in cambio di battaglie, tornei e duelli, impose trionfi, lotte nel Circo e prodezze di gladiatori; in cambio di veglie castellane, cene epicuree e *toilettes* patrizie; in cambio di osterie, taverne; e invece di funzioni mistiche, cerimonie pagane e sacrifici. Nè variarono gli

elementi drammatici e tragici negli amori, o di vestali, o di schiave e patrizi, o viceversa; negli adulteri facinorosi; nei prodigi di forza e di valore o fedeltà servile; nelle usure e nelle divinazioni e nei tradimenti. E i difetti erano sempre quelli: sovrabbondanza di notizie intorno ai costumi e le leggi; minuzie archeologiche e citazioni in proposito; insistenza di modi proverbiali; abbassamento alle delicature moderne nei dialoghi amorosi; volgarità moderna nei dialoghi umoristici o plebei: tutte insomma quelle incongruenze formali che tolgono l'illusione; e sempre la stereotipia dei giovani generosi con avversarî viziosi; delle vergini pudiche contro le adultere impudiche; dei giganti e degli omiciattoli paurosi e dei militi vanagloriosi. In tutto questo vecchiume, qualcuno riuscì a qualche buona opera. Raffaello Giovagnoli nei suoi molti romanzi romani ebbe non poca efficacia pittorica e anche di caratteri (*Spartaco*, 1874, 6.ª ed. '89), e tentò sottoporre e allontanare nel quadro la materia storica (*Plautilla*, 1876). Tacendo, per ora, del Barrili, Agostino Della Sala Spada fin dal 1877 pervenne il Sienkievicz nel porre in contrasto le due età e le due civiltà della romanità decadente e dell'insorgente cristianesimo (*Mondo antico*); ma con maggior energia artistica lo scrittore polacco rinnovava nel *Quo Vadis?* quegli elementi immutati e immutabili, e fu oziosa fatica ricercare plagi di tipi e di « situazioni » tra il *Mondo antico* e il *Quo Vadis?* o *Gli ultimi giorni di Pompei.*

R. Giovagnoli n. 1838.

Dal 1867 Luigi Castellazzo, col pseudonimo di Anselmo Rivalta, aveva dato in luce il *Tito Vezio.* Novità in questo fu, più che l'intento sociale, lo spirito avverso così alla tirannide come alla dottrina di Cristo, « maledizione del lavoro umano e della natura; santificazione dell'accidia, del cinismo e della follia ». Nel fatto, Tito, l'eroe, non ricava dal grande amore per una donna il gran concetto della libertà e dell'eguaglianza degli uomini, come il suo autore credette dimostrare e rappresentare; ma il valoroso patrizio romano concepisce in fretta il riscatto degli schiavi, la ribellione delle genti italiche e la guerra civile, perchè al pericolo di perder l'amata fanciulla, da lui rapita a un lenone, s'aggiunge il disonore e la perdita dell'eredità paterna. Nel resto, il *Tito Vezio* rammenta ancora il Guerrazzi e il romanticismo. Con lo stesso fine politico e sociale d'una vittoria suprema della uguaglianza, della fratellanza e della libertà, il Castellazzo scrisse *La battaglia*

L. Castellazzo n. 1827.

D'Armagedon — *Notti Vaticane* ('84): un romanzo « a scene »; vivace nel rappresentare personaggi dell'ambiente « Vaticano »; vivace nei dialoghi per alcuni dei quali sono usati anche i linguaggi romanesco, romagnolo e svizzero. Vinti nella Battaglia Vaticana restano Oga e Magoga, cioè i conservatori e il potere ieratico di Pio X, ultimo pontefice; e strumento alla vittoria è un arguto porcaio divenuto monsignore, il quale simulando come Bruto è eletto dal popolo a Papa Pietro II: il solito tipo di Vamba o del Pieruccio guerrazziano. — La stessa maggiore abilità della costruzione e la maggior spontaneità dei dialoghi, invece che giovare nel progredire delle forme, nuocevano; la modernità offendeva sempre più visibilmente la verità storica, e la fine del vecchio romanzo storico politico era inevitabile! La sua degenerazione arrivò alla follia. Già avevano aberrato e aberravano dal buon sentiero il Fiorentino, il Curti, il Calvi, il Montazio. Pier Angelo Fiorentino, critico italiano in Francia, fu collaboratore al Dumas padre, a cui prestò il suo *Colosso di Marte* per comporre l'*Ascanio*.

Il Curti — anche autore della *Figlia dell'armaiolo* ('55), di una *Madama di Celan* ('58) e d'un buon libro storico intorno a Pompei — compose *Livia Augusta* ('78) e *Giulia Alpinola*, rom. st. del I. sec. dell'E. V. — P. Calvi in *Arminio* ('76) vendicava con acume, ma con stile tra barbaro e ricercato, la tradizione romana contro la glorificazione dell'eroe germanico, e nella *Maria di Magdala* ('90 2.ª ed.) parafrasava con abitudini moderne il racconto degli evangeli.

Il Montazio metteva in « scene storiche romane » *Le Avvelenatrici* ('86). Più brillante, più parigino, più « eccentrico », e in sostanza più romantico, doveva essere e volle apparire in tutti i suoi romanzi Petruccelli della Gattina, che fu un abile raccontatore così nel *Sorbetto della Regina* (1877) come nei *Pinzoccheri* (postumo, 1882); nel romanzo storico Borbonico, come nel romanzo storico della Rivoluzione e della Restaurazione francese. Nelle *Memorie di Giuda* (1871), l'opera di lui più ammirata, che da noi ebbe *successo* non inferiore alla *Vita di Gesù* del Renan, Giuda dice sinceramente a Claudia figlia di Giulia e moglie di Pilato: *noi folleggiamo al paradosso*. Infatti tutti i personaggi che, ciascuno per sè, sarebbero vigorosamente concepiti, si fan belli di parlare spiritosamente e si assomigliano nella presunzione paradossale: maestro, s'intende, Giuda; ultimo dei tipi satanici e precursore italiano del Supe-

F. Petruccelli della Gattina 1816-'90.

ruomo. Questo Giuda, amato dalla moglie di Pilato e amante della sorella di Gesù, *dei sensi usa a suo talento; ha la parola che perde, il sorriso che uccide; il sangue, le lagrime, le carezze per semplici mezzi; è elegante per esca; è molle, ma con fibra d'acciaio.* — « *La fame è una voluttà che Dio ha serbata alla plebe, che neppur ne lo ringrazia* »: ecco una sentenza di Giuda o del Petruccelli. Ma così l'arte precipitava nella fatuità d'ingegni troppo fidenti. Non pochi ne fuorviò il Romanticismo e non ultimo per forza geniale e per ordine di tempo fu il Petruccelli. Guai a spegnere nelle loro opere i fuochi artificiali, a sottrarre i « colpi di scena » e i colpi di frasi!

Dall'Hugo al Sue, dal Flaubert al Dumas padre e figlio, dal Gautier al De Koch, quale romanziere ó drammaturgo francese, dal 1820 al 1888, non passò per la fantasia del Petruccelli? non fe' lievito a quella sua immaginazione lussuriosa e bizzarra? non gli fece oltrepassare i confini dell'erudizione oscena e dell'inverosimiglianza fantastica? Dove andava a finire il «senso storico»?

Il vecchio romanzo storico andava a finire nelle appendici, frattanto che le forme del romanzo contemporaneo ne venivan preparando una non lontana rigenerazione. Di che diede indizio nel 1876 *La Giovinezza di Giulio Cesare* di G. Rovani.

Giulio Cesare basso mortale.

Solo, i discepoli di questo definendone ogni opera « non una continuazione ma una rivelazione », dimenticavano per il *Giulio Cesare* lo Scott, il Guerrazzi e il Tommaseo, e credevano novità il mettere in azione romanzesca, piuttosto che un personaggio, tutto un periodo della storia di Roma; novità « sorpassare il *racconto* col *dramma* »! Più nuovo era allora il fine di contrapporre all' uomo idealizzato da Napoleone III un *uomo stragrande* con vizi e colpe *che lo abbassarono al livello dei più bassi mortali.* Ma il *Giulio Cesare* sostenuto dalle nuove interpretazioni dell'arte realista, e sollecitato dal tentativo artistico che si vedrà, significò più che altro come anche da noi il vecchio romanzo storico era abbattuto, e come fin dal 1876 si cercavano nuovi modi per allevarne i getti dell'antico tronco

---

CAPITOLO QUINTO

Il romanzo sociale, psicologico e di costumi avanti il '70.

PREPARAZIONE; PERFEZIONAMENTO; TRANSIZIONE.

I. 1827-'48. — Romanzi sociali e morali. — L. Cicconi e La Fontaine. — Influenza del romanzo inglese: *L'Orfana della Nunziata* (1839) primo romanzo sociale in Europa, e la patologia del Ranieri. — Influenza del Manzoni e della Sand: l'*Angiola Maria* (1839). — Il sentimento patriottico e la moralità del Carcano. — Un'imitazione dal La Martine e una lode alla « terra dei morti ». — Genialità italiana: il Tommaseo maestro precursore del nuovo romanzo naturalista, sociale e psicologico. — Difetti e pregi in *Fede e Bellezza* (1840). — *Ruperto d'Isola* e un bel racconto di G. Torelli.

II. 1849-'59. — I capolavori del romanzo psicologico realista. — Spirito italico. — Influenza del romanzo inglese nel Ruffini; di Chateaubriand, del Balzac e della Sand nel Nievo. — Un prodigio. — *La rosa bianca* di Dall' Ongaro. — De Koch catechista.

III. 1860-'70. — Romanzi di costumi. — Influenza della *Bohème*. — *I Cento Anni* (1860); l'originalità, le previsioni e i difetti del Rovani. — *La Scapigliatura* (1862) e il « color locale » dell'Arrighi. — Una matassa arruffata di E. Praga. — L'ultimo degli Scapigliati. — Tarchetti e Tolstoi. — I romanzi della borghesia ciuca.

Dopo i *Promessi Sposi* e nonostante i caratteri d'italianità e i caratteri d'arte universale ch'erano nel capolavoro manzoniano, il romanzo in Italia partecipò in tutti i modi e per tutti i gradi all'evoluzione del romanzo straniero. Non per questo i nostri scrittori del genere furono sempre, nel rimanente secolo, umili seguaci o timidette pecorelle: vi fu chi previde mutamenti e vicende artistiche e prima che altrove ne avvertì le conseguenze; vi fu chi alle innovazioni cercò imporre l'osservanza del carattere nazionale e aprire il cuore nostro al nostro modo di sentire; vi fu chi improntò della sua propria originalità concezioni derivate da esempi esotici e le estese a comprensione più ampia. Ma difficoltà forse insuperabili impedirono a non pochi di adeguare con le opere gl'intendimenti giusti e nuovi; e condizioni letterarie, politiche e sociali impedi-

rono ad altri di contenere italianamente nelle opere loro l'influenza straniera ed affermare con norme e metodo il romanzo da dirsi generalmente italiano.

Tuttavia nel tempo che corse dal 1827 al 1870 due nomi, Ruffini e Nievo, ci consentono di vantar l'arte nostra anche in quell'età.

Ciò fu nel periodo preceduto da un periodo di attuazione (1849-59), seguito da uno dei soliti periodi di transizione ('59-70); e furono tre periodi diversi per vicende sociali e politiche, le quali, mentre il romanzo storico evolveva come si è visto, non impedirono di volgere al Vero il romanzo d'azione contemporanea.

I. — Ranieri; Carcano; Tommaseo

Correvan tutt'Italia l'idea di libertà e il motto « Dio e popolo ». Insurrezioni davano eroi alle brutali vendette della Restaurazione e della reazione. Poi, le « speranze d'Italia »; le riforme; il '48.

Ma mentre la letteratura di battaglia usava per arma il romanzo storico in prosa e anche in versi — mercè alcuni poeti lo studio dei quali abbiam lasciato a chi ricerchi la poesia epica — poco la letteratura di battaglia poteva valersi, allo stesso fine, del romanzo in azione contemporanea.

Dopo i ruggiti dell'*Ortis, Le lagrime dell'amore* ('26) del Brofferio cadevano in ottonari. Non meno lagrimavano altre novelle o romanzetti in rima; ma ad essi le « donne gentili » e patetiche e romantiche preferivano, tradotte dal tedesco, le molli fantasie e le molli virtù del A. La Fontaine.

In confronto delle *Confessioni al Sepolcro* e della *Festa da ballo in maschera* del La Fontaine che era mai, per esempio, l'*Elvira ossia il disinganno delle passioni* (1836), *storia del secolo XIX* scritta dall'Ercoliani romanziere storico? E qualche anno dopo chi avrebbe osato confrontare ai primi romanzi del Sue le « storie contemporanee » di Luigi Cicconi? Questi dedicava « al cuore delle belle e colte Milanesi » racconti faticosamente inventati, con avventure e colpe casuali, e lagrimevolmente confortati di rimembranze mitologiche e di moralità: *Cassiglia o il Siciliano a Parigi,* 1843, ove è ricordato il salotto della Belgioioso; *I Griffoni*; '43; *La sposa colpevole ovvero il Fallo e la pena*, '44. Il Sue, passando alla maniera dei romanzi sociali, dovè parer a più d'uno in accordo

L. Cicconi 1807-'56.

col Manzoni, che ammoniva: « l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo »; e un anno prima che quegli pubblicasse *Martino l'esposto,* vedete qual miseria di trovatelli nel *Filantropo* ('45), *scene dell'umanità sofferente,* ossia predica narrativa di Giacinto Longoni!

Ma sette ed otto prima che le nostre « collane romanziere » si contendessero i romanzi sociali del Sue e le capestrerie del De Koch, tre opere ben diverse dimostravano come fuori del romanzo storico sapevan trattar l'arte del racconto tre scrittori nostri e ben diversi: Ranieri; Carcano; Tommaseo.

Antonio Ranieri trovandosi a Londra « esule imberbe », tra il '30 e il '31, conobbe Giovanni Arrivabene e un lavoro che l'Arrivabene stava compiendo intorno la pubblica beneficenza inglese. Il Ranieri di ritorno a Napoli si diè a indagare e studiare gli andamenti dell'Ospizio dei Trovatelli. A. Ranieri 1806-'88.

E se è vero che la *Ginevra o l'Orfana della Nunziata* fu scritta da lui nel 1835, in essa si dovrebbe riconoscere il primo romanzo sociale *umanitario,* non solo d'Italia ma forse di tutte la letterature europee.

Da tempo la letteratura inglese tendeva all'utile sociale; fin dal 1762 *La Nouvelle Héloïse* aveva comunicato un'impronta filosofica al romanzo inglese e aveva tramandato un'impronta filosofica al romanzo francese della Staël prima, della Sand dopo. Però si noti: Giorgio Sand, che proseguiva l'opera della Stäel e che dal '35 al '59 ebbe in Italia influenza maggiore d'ogni altro romanziere, limitò i romanzi del suo primo periodo a rivendicare la donna, a proclamare i diritti della passione contro le leggi civili; nè cominciò i romanzi propriamente « socialisti » o « umanitari » che nel 1840. Quanto al Balzac, dopo il disordine de' primi lavori, egli concepì l'idea della *Commédie humaine* nel 1833; ma se nella *Commedia Umana* l'elemento sociale ha l'importanza che tutti sanno, non vi è diretto, immediato, assoluto il fine di utilità sociale.

Ed è vero che nel 1837 la *Bentley Miscellany* cominciò a pubblicare l'*Oliver Twist,* in cui il Dickens, romanziere « apostolo del popolo », rappresentava i patimenti d'un povero ragazzo malnutrito e maltrattato in un opificio; ma non v'ha ragione di non credere che l'*Orfana* fosse scritta proprio nel 1835; e il confronto tra la *Ginevra* e l'*Oliviero* attesta indipendenza fra le due opere per le dissomiglianze che vi sono più notevoli delle somiglianze, le quali ad altri parvero indizio d'imitazione.

Influenze inglesi.

Si dica piuttosto che l'idea di dar forma narrativa e romanzesca alla sua tesi morale venne al Ranieri dalla letteratura inglese, in cui egli era esperto e che fin dal settecento, e per influsso del Rousseau, aveva dimostrata tendenze sociali nei romanzi del De Föe, del Richardson e d'altri. Così esempi di romanzi inglesi potrebbero addursi anche per rilevare nel Ranieri attitudini di romanziere realistico. Non basterebbero però quegli esempi a dimostrare il come e il perchè di un altro fatto storicamente e artisticamente importante: l'*Orfana* fu il primo romanzo *realistico* italiano, con scene zoliane, trentacinque anni avanti lo Zola.

A questo non poteva condurre la realtà com'era stata rappresentata nei *Promessi Sposi*; a tanto non poteva condurre la stessa descrizione manzoniana della pestilenza. La crudezza di certe pagine o di certe frasi del Ranieri sorpassa fin lo scopo a cui egli mirava, e nell'*Orfana* vi sono troppi episodi orrendi estranei agli orrori degli ospizi che egli intendeva esporre alla pietà e allo sdegno del mondo civile.

L'*Orfana* rammentava al Camerini il *buio d'inferno* dantesco; ma nell'opera « tenebrosa » non c'è solo l'inferno di Napoli, non ci son solo una vittima e carnefici; c'è un *realismo* di scene per cui il Balzac, che il Ranieri potè essere dei primi a comprendere, non basta ad esempi conformi. Si pensa alla sensualità di alcuni romantici; si pensa a un disquilibrio morboso.

Quanti offesero o difesero il Ranieri detrattore del Leopardi nei *Sette anni di sodalizio*, come mai non videro una relazione tra gli eccessi di questo opuscolo e gli eccessi del romanzo giovanile? Il brutto, che lo scrittore giovane anche inopportunamente dipinse nel romanzo, prevenne le schifose notizie che lo scrittore vecchio e fuori di senno dava intorno al suo grande e infelice amico; la mancanza di misura nell'arte giovanile prevenne l'esagerazione, l'irreverenza, forse la menzogna dissennata, ai tardi anni. Ma perdoniamo!

Come in molte prove della vita, nel romanzo il Ranieri si palesò uomo superiore a vili pregiudizi; diritto al suo fine; tranquillo; pertinace; libero. La prima edizione dell'*Orfana* andò distrutta per condanna, e meritò all'autore la carcere per qualche tempo e calunnie di gesuiti; la seconda, del 1841, fu tosto consumata dal desiderio dei lettori e dalla «persecuzione»; la terza, milanese, con tavole illustrative del Palizzi, del Morelli, del Vertunni, del Calentano, recava: *L'autore dedica*

queste carte — scritte non per odio ma per carità dei fratelli — alla memoria del suo immortale maestro Giacomo Leopardi.

E quelle carte che narravano cose orribili avevan già conseguito nel 1858 il loro intento; la riforma dell'ospizio in cui prima perivano 82 trovatelli su 100! L'Italia ha da gloriarsi di molta letteratura inutile; dimenticò questo romanzo benefico, singolare anche nell'arte.

Più bello sarebbe riuscito se il Ranieri avesse posseduto altro stile. All'efficacia del romanziere convenne la forma autobiografica; ed egli possedeva uno stile freddo, compassato, con sapore lontanamente boccaccevole e prossimamente classico leopardiano; affettatuzzo; sentenzioso, a rimembranze bibliche e dantesche, non probabili in una donna di letteratura disordinata, quale l'imaginaria scrittrice si afferma. Per rimediare, l'autore finse che il manoscritto, in cui Ginevra, per ubbidire al confessore!, aveva narrata *filo per filo la sua vita*, capitasse a uno straniero che l'ebbe visitando tombe in un chiostro e che certo signor di Blumenfield lo volgesse in tedesco; d'onde la versione italiana. Rimedio insufficiente! E che peccato! Forma ed elementi dell'*Orfana.*

Nelle prime due parti soprattutto il Ranieri fu buon psicologo e destro espositore dei costumi napoletani. Ginevra vi riferisce i ricordi infantili; le sevizie dei genitori adottivi o padroni, che la presero a quattro anni dall'ospizio; eppoi le angherie di don Gennaro e sua moglie affittacamere, che non potendo servirsene quanto volevano, la rimisero nella « ruota ». Già grandicella, unta d'olio, la cacciarono, quasi stritolarono nel buco dei trovatelli neonati! Dall'ospizio l'orfana passa ai martirî del convento, dove le monache ammazzano di lavoro le povere ragazze e spillan quattrini ad esse e a quelli che, malati di ripugnanti infermità, fan voto di sposarle.

Ma nonostante le pagine di sobrietà ed evidenza insolite, le troppe vicende d'una donna sola accrescono l'inverosimiglianza della forma; e lo strano contrasto di elementi romantici interposti a quell'abuso di realismo, aggrava l'azione troppo prolungata nelle due ultime parti. V'è il giovane infelice del primo amore, che s'uccide, ossia « trionfa di questa vita morendo », e v'è un turpe prete che stupra Ginevra fuggitiva in abito da marinaro. Essa divien madre. Qui è un motivo mirabile d'arte! Essa geme combattuta dall'amore materno che vede, vuole la Romanticismo e verismo.

sua creatura, e dalla vergogna, del ribrezzo della obbrobriosa maternità. Alla fine, Ginevra cerca scampo in una grotta presso Roma dopo che un drudo pittore, per liberarsene, l'ha gettata nel Tevere. Nella grotta, vive solitaria la principessa di Montanese, già monaca per forza e poscia penitente dell'aver *sbramata quella sete naturale che nei chiostri diventa furore*....

G. Carcano 1812-'84.

A tanta corruttela, ai patimenti e alle colpe d'una ragazza sciagurata, alle brutture degli ospizi e dei conventi, alla depravazione della gente di chiesa e al pessimismo del Ranieri, Giulio Carcano, nello stesso anno 1839, opponeva senza volere il misticismo della sua scuola e la dolcezza evangelica d'una buona fanciulla; i sacrifizi d'una famiglia cristiana e la pietà di sacerdoti degni.

Il Carcano contrastava alla Sand, da cui era venuto l'esempio del romanzo sociale a vendicar la donna. Ella aveva scritto la storia della donna maritata senz'amore o della donna disgustata della voluttà, e proclamava divino il diritto della passione: egli richiamava il dovere di sottomettere la passione al bene altrui, e l'amore della sua *Angiola Maria* non veniva meno alla purità del pensiero e del costume religioso. Non solo: prima che la Sand nei romanzi umanitari sposasse nobili donne ad operai, l'eroina del Carcano rinunciava a un nobile innamorato; e tutta la storia di lei conchiudeva a questa moralità:

> Il mondo è una scala, e ciascuno deve starsene al suo scalino. La Provvidenza non ha creato per niente i signori e i poveri diavoli... Dunque rimani contento nella condizione in che essa t'ha collocato, nè voler sollevarti da quella per non perdere pace, libertà e salute.

Ma *Angiola Maria* fece versare tante lagrime alle nostre nonne, ed ebbe una diecina d'edizioni, appunto perchè ella perdeva pace e salute fino a morire non in pena d'essersi voluta innalzare a un matrimonio al di sopra della sua condizione: al contrario, in compenso della sua sommissione alle necessità sociali.

Il romanticismo anche qui invadeva arte e tesi. Un dissidio drammatico non mancava tuttavia al sentimentale romanzo; ed era nel proposito inflessibile della donna e nella sua stessa fragilità: nella forza del suo animo e nella debolezza del suo corpo. La morte, qui, avrebbe potuto essere a un tempo trionfale e lagrimevole. Ma pur troppo a questo non bastò l'arte.

Difetti nell'*Angiola*.

Il De Sanctis definì il Carcano « caricatura del Grossi » come aveva definito il Grossi « caricatura del Manzoni ». Invece nel

Carcano era il decadimento inevitabile per la prevalenza nell'arte narrativa dell'idealizzazione femminile. Troppo ideale, Lucia aveva generata la Bice ancor verosimile; aveva generato la *Povera Tosa,* in un racconto del Carcano stesso, già troppo patetica; e generava ora l'*Angiola Maria,* la *storia di una vita semplice* e *giusta,* la quale *poteva esprimersi in tre parole: innocenza, amore e sacrifizio.*

Una perfezione! Ma semplice non è questa gentile figlia di un fattore, che innamorata d'un giovine lord, nella cui casa è a servire, medita un sacrifizio sublime: egli *deve sposare una donna di sua condizione;* deve *attendere alla politica!*

Per il sacrifizio, o a perfezionar Lucia, ella non fugge un don Rodrigo: fugge un amante rispettoso e malinconico; e per l'innocenza ella fugge il male nelle case dove capita, scampandone a tempo. Poi al suo Arnaldo che torna da Londra in cerca di lei e per lei si farà cattolico, dopo tante sventure e lagrime e dopo tal prova d'amore, ella domanda un anno di « riflessione ». Troppa riflessione. E don Carlo, il fratello di Angiola? Se Angiola in cospetto al timido Arnaldo rinnova la scena di Lucia innanzi all'Innominato, don Carlo innanzi al lord padre rinnova fra Cristoforo o il cardinale Federigo, riescendo inoltre più orgoglioso che umile.

Meglio le figure secondarie: il baronetto inglese *dandy;* l'affittacamere ciarliera; il vecchio lord (che anticipa, ma sbiadito al confronto, il sir John del *Dottor Antonio*); la dama e il prete reazionari.

All'*Angiola Maria* tien dietro il *Manoscritto d'un Vicecurato.*

Derivazioni del *Jocelyn.*

Per questo il Carcano fu tenuto precursore dei romanzieri religiosi Halévy e Fabre. Bisognava invece dirlo seguace del Lamartine. Questi nel 1836 aveva pubblicato il *Jocelyn*, poema romanzesco d'un prete consacrato contro sua voglia; e la poesia famigliare del curato di campagna derivava dal Jocelyn al *Vicecurato* del Carcano come al *Curato di Valdineve*, *Scene della vita contemporanea* (1843) del modenese Giovanni Sabbatini.

Almeno il Sabbatini confessando candidamente d'essersi inspirato al *Jocelyn* per integrare il concetto d'un romanzo che « consacrasse colla Religione le affezioni umane e i sociali doveri », poteva vantarsi d'una bella lettera del Lamartine.

Lamartine a un suo imitatore.

. . . Prenez donc, en toute liberté, dans la faible ébauche du *Jocelyn*, le germe de l'ouvrage poétique et religieux don vous voulez gratifier l'Italie. Il y a assez longtemps que la France littéraire lui prend les chefs d'oeuvres, pour qu'elle puisse, sans rougir, nous prendre à son tour quelques unes de nos idées . . . Vous regrettez, M., de ne pouvoir écrire votre ouvrage en vers; vous oubliez que votre belle langue est, dans sa prose même, une poesie et une musique? (7 août 1843; nell'ediz. cit.).

L'autore dell'*Angiola Maria* e del *Vicecurato* passò poi al *Damiano* (1851) per « unir la sua parola, forse inutile ma sincera », alle voci e alle volontà « generose » per cui « anche la patria è una religione ».

Era ancora uno di quei romanzi « della soffitta » che più tardi il Guerrazzi metteva in burletta nel *Buco del muro;* con le « fanciulle di madre sempre viva e di padre sempre morto in battaglia ». Meno male che la Stella, sorella di Damiano, sfuggendo alle insidie cortesi dei novelli don Rodrigo, finisce maritata bene come l'esemplare Lucia, e che Damiano muore per la libertà a Montevideo.

« Io non presumo di dipingere la società del mio tempo », diceva il Carcano: « scrivo una storia di povera e buona gente » per « adombrare in parte ciò ch'ebbe a patire una gioventù che nell'ardor dell' età e delle speranze non sapeva trovar la propria via ». In Damiano l'ambizione del pittore cedeva infatti alla rassegnazione dell'intagliatore, qual egli diveniva.

Nè molto più ardito fu il pensiero del Carcano quando, assai tardi, nel 1873, compose nell'ultimo romanzo l'antico elemento sociale con il novello elemento storico.

I casi di *Gabrio e Camilla* (1.ª ediz. 1874; 3.ª ediz. 1876) corrono dal 1858 al 1860; e la carità di patria vi aiuta l'amore a superare i pregiudizi di casta che dividono l'eroe borghese dall'eroina aristocratica. L'amor della patria, che vuol commilitoni l'amante e il fratello dell'amata, rende legittima la tesi democratica che la Sand aveva sostenuta per forza di solo amore. . . . .

Non altro che una lagrima, e l'onesta
gioia e la fede del dover compiuto

chiedeva il mite romanziere, che derivando dal Manzoni tutte le qualità amabili nulla ritenne di quella che nel Manzoni era stata, al dir del Camerini, « spaventosa potenza ».

Tommaseo e Sainte-Beuve e la Sand.

Al tempo dell'*Angiola Maria*, nel 1839, Niccolò Tommaseo aveva scritto *Fede e bellezza*, il romanzo in cui *gli errori di un'anima erano dal dolore, dall'affetto e dalla fede espiati.*

Fu opera di artista molto diverso dai manzoniani, sebbene egli concordasse con loro al fine ultimo; fu un romanzo concepito per un motivo polemico e in opposizione al Sainte-Beuve difensore della licenza nella letteratura francese, in opposizione alla Sand « scrittrice più svestita forse che travestita » e ai « letterati tentatori piagnoni, assoldati da librai e da gabinetti di lettura pubblica, che..... facendo dell'adulterio teoria, calunniarono l'adulterio » e che « spiattellando rettoricume a pro del sesso debole, resero la voluttà paralitica, congelarono in sillogismi il delirio dell'amore ». Fin dal 1836 il Tommaseo aveva detto: « Troppo già siamo piagnucoloni ristucchi; nè c'è bisogno vengano due volumi in ottavo, di tanto in tanto, a coniugare: io piagnucolo; egli sbadiglia ». E come aveva adattati i suoi principi d'arte narrativa al romanzo storico, a questo saggio, o « raccontino » come egli lo chiamava, cercò accordare armonicamente i suoi principi di estetica, religione, moralità. Bel caso! *Fede e bellezza* doveva essere un romanzo morale, e quando uscì a Venezia, nel 1840, un critico ripeteva da Giovenale: *quis feret istas luxuriae sordes?*, e il Manzoni definiva quel romanzo morale « pasticcio di venerdì santo e di giovedì grasso », e Carlo Cattaneo: « una turpe e lunga strada per trovar marito! ». Che scandalo! Peggio; fu una delusione.

Romanzo scandaloso.

Ma tutta quella avversione chiassosa al suo lavoro Niccolò Tommaseo se l'ebbe anche perchè era uomo temuto o diffidato dagli stessi amici ed ammiratori, e perchè ammiratori e spregiatori, mentre ignoravano a quali ardimenti artistici egli tendeva col pensiero antiveggente, giudicarono *Fede e Bellezza* non un saggio, non un « raccontino », ma l'opera figlia a tutta l'arte di lui, rivelazione di tutto il suo pensiero. Certo *Fede e bellezza* non fu tutto questo; non rispose nè avrebbe potuto rispondere da sola e pienamente al concetto del romanzo che il Tommaseo venne esplicando prima e dopo il 1840.

Fin d'allora egli scorse e dimostrò errori artistici e colpe che il tempo poi confermò in romanzieri di gran fama; prevenne dottrine che in trent' anni di prove artistiche dieron fama universale a scrittori moderni; sebbene non ascoltato, esortò gl'Italiani a conoscer sè stessi, a ricordare le tradizioni immutabili dell'arte e dell'indole loro e ad intendere, non servendo al gusto e alle mode altrui, le immutabili norme dell' arte e del bello.

Precetti estetici del Tommaseo.

Desumendole dalla critica e dai precetti che egli venne dettando tra il '35 e il '40, furono queste le idee fondamentali del Tommaseo nella concezione del romanzo e nel compito del romanziere, da lui chiamato sempre « poeta ».

Per la disciplina:

Quando ancora fervevano i *vapori* di Giorgio Sand e le *tinte orientali* di Chateaubriand e Stendhal era sconosciuto in Francia e Onorato Balzac bestemmiato in Italia, egli chiamava misera e corrompitrice del bello la guerra che « certa specie mezzana di letterati divideva in Classici e Romantici »; ripugnava dall'idealismo decadente non meno che dal realismo insorgente, e voleva essere ed era, insieme, realista e idealista, insieme romantico e classico. Era italiano.

Per lo scopo:

Artista italiano, che comprendeva urgente nel romanzo moderno il senso della realtà, il Tommaseo ammoniva che anche il romanzo doveva sollevarsi, dalla realtà, alla « bellezza educatrice ». Oggi, dopo tanto imperversare di *arte per l'arte* e di *naturalismo*, i letterati d'oltr'Alpe tornano a discorrere delle « funzioni morali e sociali del romanzo »!

Per il contenuto:

Bellezza e Verità.

Alla Bellezza, che non può non essere per sè stessa morale o educatrice, si giunge, diceva il Tommaseo, ritraendo il vero; il vero della vita, di tutta la vita; dell'amore, del dolore, della passione, della colpa; tutto il vero: sì, anche il suicidio! anche il delitto! A un patto però, che l'*esposizione* dei fatti umani sia *compiuta*.... Per essere compiuta, la narrazione dei fatti « convien che abbracci ed accenni le cagioni delle cose, e anche in parte gli effetti, nel cui complesso è riposto il giudizio delle cose medesime ». Ad esempio: rappresentare senz'altro Tarquinio in atto di forzar Lucrezia, sarebbe immorale; ma il fatto non è più immorale se nella rappresentazione di esso vi è ciò che precede, accompagna e segue la violenza. Onde il Goethe, quando asseriva che la verità per sè stessa è morale sempre, non diceva abbastanza, perchè l'arcana morale del vero è *nell'essenza dei fatti.*

Il disordine, il vizio, il misfatto è spettacolo non più pericoloso se nulla si omette di ciò che lo accompagna e lo segue.

Un'anima corrotta che ci desse a conoscere tutta intera la serie de' suoi traviamenti, *quand'anco s'ingegnasse d'ingen-*

tilire ciò ch'è male co' colori del bello, purchè nulla ne omettesse, ispirerebbe dello stato suo compassione e spavento..

Moralità e gloria nella verità libera.

In questo e in questi limiti si comprende l'esclamazione del Tommaseo: *La verità libera; ecco oramai il vero scopo dell'arte, l'unica via della gloria!*

Nei rapporti del vero con la morale egli congiungeva dunque il Goethe alla Zola; non giustificava solo la Sand: giustificava la *Madame Bovary* diciassette anni prima che nascesse e trent'un anni prima i *Rougon-Macquart!* Il primo difensore dello Zola fu il Tommaseo. Ma il Tommaseo non poteva essere soltanto realista come il Balzac, il quale compiendo nella *Commedia Umana* « la storia naturale » della vita umana subordinava la psicologia alla fisiologia; e non voleva essere soltanto psicologo come Stendhal, cioè *materialista* e inteso a studiare nell'uomo solo il meccanismo cerebrale, ad analizzare l'animo umano con lo sguardo di un ateo.

Per il metodo:

Lo Stendhal, che pensava di non piacere ad alcuno prima del 1880, era stato conosciuto a dentro dal Tommaseo intorno il 1840! Come per lo Stendhal e come per il Balzac, l'uomo per il Tommaseo non era più nel romanzo un' astrazione; e come essi, e come più tardi il Flaubert, egli proponeva al romanzo personaggi della vita comune, non idealizzati, non eccezionali. Il Balzac faceva de' suoi romanzi *documenti* storici: il Tommaseo voleva che il romanzo « dipingesse le cose del tempo proprio » perchè così « diventava autorevole monumento di quel tempo, e le testimonianze del romanzo erano documenti agli eruditi avvenire ». Poi, mentre lo Stendhal cercava « piccoli fatti » che gli valessero a documenti psicologici, il Tommaseo moderava così la psicologia nel romanzo:

La psicologia nel romanzo.

Quel che assai volte guasta la pittura dei caratteri umani è la smania di troppo dirne e troppo a un tratto. Non si sa l'arte di mostrarci in prima alcuna parte dell'imagine; poi *dalle cose più leggere ed esterne* (*i piccoli fatti* dello Stendhal) discendere nel più fondo del cuore, e sempre qualche nuova qualità dimostrarci, e sì che le nuove armonizzino con l'idea già formatasi.

Non solo lo Stendhal, ma il suo tardo discepolo Bourget avrebbe potuto imparare qualche cosa dal Tommaseo.

La smania del turbare con esagerazione e concetti forzati il corso spontaneo dell'affetto è comune oggidì. Ovvero nella pittura del cuore il poeta (*romanziere*) si perde, e le gradazioni dell'affetto sono sì tenui che diventano inutili ripetizioni. Non si sa distinguere tra le passioni che più comportano la descrizione, l'analisi, i lunghi sfoghi; non si vede, per esempio, che l'odio, lo sdegno, la compassione sono meno loquaci della meraviglia e della gioia.

Ancora: con i loro intendimenti di realismo e di psicologia tanto lo Stendhal quanto il Balzac si sforzarono a « obiettivarsi »; ma solo con il Flaubert e dopo il Flaubert l'« obiettivismo » più rigoroso divenne canone al metodo romanzesco. E il Tommaseo sessant'anni avanti lo Zola e diciotto avanti il Flaubert, diceva che bisogna:

L'obiettività e il simbolo.

... sciogliere il volo fuori del cerchio angusto delle proprie passioni. . ; immedesimarsi nel sentire e nelle credenze dei fratelli; con lo studio, con l'osservazione docile, virtuosa, perseverante della natura e del mondo, penetrare i secreti altrui, cogliere i vizi accorti e le modeste virtù quasi al varco; notarne gl'indizi; distinguerne il multiforme linguaggio....

Non basta. Il Flaubert, procedendo con metodo obiettivo a investigare nella realtà le qualità durevoli, non gli elementi accidentali, elevava il soggetto umano a tipo. E il Tommaseo, diciotto anni prima: Bisogna non « cangiare il particolare in universale, ma si trovar l'universale in quel particolare che si conosce e si dipinge ». Bisogna « rendere importanti le cose piccole facendole simbolo di grandi verità ».

I simbolisti più assennati oggidì ripeton questo dal Flaubert; ma era, prima, insegnamento del Tommaseo!

Ne basta ancora! Il Tommaseo disse:

Il genio vero . . . , dopo aver riconosciuto sè stesso e interrogato il suo cuore (poichè l'uomo che segue la voce del cuore non può non essere originale); dopo essersi addestrato nella lunga arte di contemplare gli uomini e le cose con occhi . . . nè dagli errori, nè dai pregiudizi tenebrati, e corroborata per lunghi esercizi la voce del cuore, e snodata a poco a poco la lingua quasi non sofferente delle alte ispirazioni del vero, dopo aver insomma tentato quell'unica via con infaticabili esperimenti, alla fine con piè sicurissimo la trasvola.

In queste parole, per chi ben guardi, c'è la definizione zoliana dell'arte: che « è la natura attraverso un temperamento ». E in queste parole trovano ragione il Maupassant, che volle l'osservazione non ottenebrata nè dagli errori nè dai pregiudizi, e il Rod, che ultimamente ammoni l'artista di scendere a interrogare il proprio cuore prima di rappresentare la vita esterna (*intuitismo*).

La forma.

Per la forma:

Lo Stendhal si vantava di non aver *stile,* di scrivere a mo' del codice. Un eccesso e un difetto. Il Flaubert ebbe invece il vanto di essere insieme osservatore obiettivo e stilista perfetto: « diritto, fermo, conciso » a rendere la verità obiettiva. E il Tommaseo: Bisogna « attemprare non il soggetto allo stile, ma lo stile al soggetto ».

In conclusione:

Ritrarre gli affetti con quei colori che la filosofia scrutatrice dei cuori somministra alla poesia: ecco il sommo dell'arte! La perfezione.

Ecco in che il romanziere era poeta: nella « filosofia scrutatrice dei cuori ».

Ritrarre le anime umane: ecco la perpetua difficoltà dell'arte! Questa superata, il poeta è più grande. Ritrarre i fatti e i costumi: quest'è difficoltà più estrinseca e meno dura a vincere.

Monito antico e vano ai tanti naturalisti e bozzettisti del di poi!

Ebbene: tali norme che prevenivano idealmente tanta evoluzione artistica potevano essere attuate tutte in *Fede e Bellezza*?

Il Flaubert raccolse nella *Madame Bovary* romanticismo e naturalismo; misticismo e verismo; realtà e idealità, e quel capolavoro di senso umano e d'arte contenne una profonda significazione morale. *Fede e Bellezza* non fu che l'esperimento di un'armonia così complessa. Il Flaubert superò la stessa sua dottrina estetica: il Tommaseo rimase inferiore alla sua propria teoria, prima di tutto perchè non volle interamente adeguarla; poi perchè fù impedito da ostacoli ch'egli stesso si era elevati insormontabili; fu (chi lo crederebbe?) tenebrato egli stesso da pregiudizi.

Il « raccontino » si svolge intorno a una ragazza orfana, figlia di signora senese e di un capitano corso napoleonico; la quale, a Parigi, è ceduta per *speculazione sul corpo di lei* a un giovane conte russo. Alla dedizione senza piacere seguono il piacere con rimorso, la gelosia, la schiavitù, la prima separazione e disperazione. Seguono altri amori: con un giovine laureando e con un mercante, che l'abbandonano, ed ella resiste soltanto a un cugino amato quando era ancor pura. Finchè trova un giovane italiano letterato, poeta e filosofo, e debole anch'egli, e nonostante gli amori, le colpe, i vizi, ubbidiente al *sentimento continuo, che quieto, invincibile, solleva l'uomo al suo fine* (lib. II). Gli innamorati soccorrono l'un l'altro con prove di costanza; si sposano. E vanno in Corsica. Ma di ritorno in Francia cadono in miseria. La donna, inferma di tisi, muore cristianamente (lib. IV, V, VI). Fede e Bellezza.

Il Cattaneo condannando fieramente, ma non con mente serena, il contenuto e la forma di *Fede e Bellezza,* accusò la « poc'arte della narrativa ». Tutto il contrario!

La colpa maggiore fu della troppa arte! Se per arte il Difetti.

Tommaseo non avesse variati i modi del racconto: con la narrazione in persona di Maria, protagonista, nel primo libro; con le memorie scritte di Giovanni, l'amante, nel secondo, e con la narrazione dell'autore negli altri, gli sarebbe stato meno difficile *obiettivarsi;* adattare, cioè, lo stile alla verità rappresentativa dei fatti e dei personaggi. Ma la donna narra come l'amante scrisse, come l'autore detta; cioè nello stile più decisamente caratteristico e più energicamente personale che la prosa italiana abbia avuto dopo il Foscolo e prima del Carducci. Lo stile diritto, conciso, fermo del Flaubert sarebbe *obiettivo*; quello del Tommaseo — diritto, conciso, fermo come niun altro — fu soggettivo. Che danno venne da ciò alla verità in un romanzo psicologico e realistico! Si aggiunga che il Tommaseo romanziere ebbe di contro il Tommaseo filologo, e che quello non poteva ad ogni costo far torto a questo. Quello sapeva che « il mettere a fronte una dell'altra due persone, e far loro dire tutto quel che direbbero in un dialogo vero, è sforzo molto spesso impossibile a ben riuscire »; e il filologo, ch'era andato accattando la lingua viva per i casolari della Toscana, pensò di ben riuscire toscaneggiando. Ma il dialogo in *Fede e Bellezza*, quand'anche sostenuto da personaggi secondari e fatti toscani, introdotti a bella posta, induce un sentore di stento e di falsità che nel *Duca d'Atene* non era perchè l'azione antica giovava alla verosimiglianza del discorso. La forma accrebbe così gli errori del contenuto. E la sobrietà eccessiva nocque a *Fede e Bellezza* anche più che al *Duca d'Atene*. Perchè è giustissimo che il romanzo italiano, conformandosi all'indole nostra e alle nostre tradizioni della miglior arte narrativa, debba essere così: rapido e conciso. Gli affetti « colti nel vero » debbono essere « svolti con quella rapidità con cui nascono; non passati per il lambicco di osservazione penosa ».

Se non che la concisione del Tommaseo fu eccessiva perchè soggettiva, dominatrice, prepotente. Maria e Giovanni, gli amanti sposi di *Fede e Bellezza,* si rassomigliano troppo appunto perciò; e solo la storia aneddota potè distinguere nell'amata l'ombra della Principessa Belgioioso, dal Tommaseo amata indarno. Nondimeno quanta umanità nel piccolo libro! Che verità! Che audacie! A un punto Maria, peccatrice mistica, è rappresentata in questo modo:

. . . seduta all'angolo della terrazza, rimeditava i baci e gli sguardi; *ricompongeva il peccato*, e desiderava i desideri dell'amante . . . .

Questa citazione, essa sola, dice il perchè del « pasticcio di giovedì grasso e di venerdì magro ». Ma non era la prima volta che la mente sovrana di Alessandro Manzoni s'inretiva criticamente e cattolicamente in sè stessa! E fu miracolo se pur qualcuno degli altri critici, che, più accaniti, biasimavano nell'amante Giovanni il Tommaseo stesso, il letterato politico e il cattolico savonaroliano, non biasimarono tutto tutto in *Fede e Bellezza*! Qualcuno ne ammirò le descrizioni. Diavolo! Sono delle più belle che possiamo leggere in italiano; e dopo Dante nessuno pareggiò così bene la potenza icastica dello stile alla precisione sintetica della visione. Nel Tommaseo fu colore la parola; pennellata, la frase; ai toni, ai gradi delle tinte bastò, per il quadro, l'armonia vocale; alle ombre e ai distacchi, le pause e le ellissi. Nuovi tratti, nuove similitudini. Mai abuso di aggettivi; mai dissoluzione di colorito. Vedete se l'imagine di Parigi, e di Parigi notturna, che il Tommaseo imprime in poche pagine, non superi molte pagine dello Zola!

Vedete qui, per prova più breve, una giornata di autunno.

Il sole, a quella stagione sereno e tiepido, lascia nella sua via un puro e caldo candore, il qual posa nell'azzurro splendente del mare e nell'aria che s'inzaffira più viva, e più sale e più azzurreggia, quasi per accordarsi col verde dei monti. Le cime de' quali, o gemmanti del ghiaccio perenne, o biancheggianti pei massi ignudi, il celestin soprastante fanno balzare più gaio.

Una pace luminosa è diffusa nella terra, nell'acqua; ma, nella pace, una vita possente par che s' affretti a correre invisibile dalla valle al poggio, dal poggio alla valle. Il mare ora puro, mostra le pietruzze del fondo, e rende intatte le forme delle case biancheggianti, degli alberi radi, immoti; or si frange tra gli scogli a fior d'acqua, e con più lento rumore si distende nel lido . . .

Uno « studio analitico ».

. . . . Chi ha letto *Emiliano,* racconto di Giuseppe Torelli? Bel racconto, o come diceva l'autore, « studio analitico ». Con la semplicità non sciatta dello stile, con l' intreccio spontaneo e naturale dei casi, con la viva figura d'un capitano cospiratore che, marito tradito, perdona senza cader nel ridicolo, con l'*humour* non azzeccato, con la risoluzione piana e vera d'un amore che, non più tragico o spasmodico, ma pur sincero e forte, vien meno per necessità di eventi, questo racconto. dimenticato a torto, dimostra come si veniva addestrando anche da noi l'osservazione psicologica poco dopo *Fede e Bellezza.* Perchè Emiliano è personaggio del racconto *Ruperto d' Isola,* a cui segue con la sua storia, e il *Ruperto* fu scritto nel '42 sebben pubblicato solo nel '65 dal Le Monnier. Ma nel *Ruperto* è troppo visibile la preparazione di quell'analisi così sicura e agile nel seguito. Quant'è sensibile l'arte del Balzac nella rappresenta-

zione efficace della vita di provincia! Quant'era già vecchio, dopo il Sue, il tipo della odiosa cognata! Quanto era già abusato il tipo satanico del corso che perseguita Ruperto per antica vendetta, e come già vecchie le rivelazioni nel ballo in maschera, le malvagie insidie, le tenebrose violenze! L'abuso dei punti ammirativi significano essi stessi lo sforzo. Con tutto ciò nel *Ruperto* ci fu un ardimento notevole oggi, che dovè parere allora grande difetto. Il Torelli aveva ben scrutato le intime contradizioni dell'animo e le complesse o mutevoli sembianze del carattere, alle quali il suo eroe doveva cedere per esser uomo vero.

Fu un uomo, in complesso, più buono che cattivo, forte e fiacco, egoista, non curante, facilmente generoso, elegantemente ingiusto, furbo e cieco, disposto alle belle e grandi azioni, ma presto anche alle meno delicate, ove un segreto interesse lo spronasse.

E la disciplina dello Stendhal portava alla verità fuor dell'animo, anche per il contrasto e per la contradizione dei fatti e degli eventi. Quella pertinace vendetta del corso finisce allo stesso modo che il grande amore dell'eroe e dell'eroina: in niente. Il racconto apparisce strozzato anche a noi; questa catastrofe precipita senza bastevole studio che ne fosse sostegno o ritegno. Ma è notevole che l'autore rinunciasse ad altri effetti drammatici per poter dirci: non è forse così la vita? Quali grandi disegni han compimento? Qual passione d'amore è eterna?

II. — Ruffini e Nievo.

Avanti, o critica psicologica e critica storica! Che cosa fu necessaria per scrivere il *Dottor Antonio*? Fu necessaria l'osservazione addestrata da esempi magistrali e la meditazione consigliata dall'amore della patria, dai pericoli della politica, dagli affetti e dalle sventure domestiche; fu necessario animo soave e mente poetica; sentimento e malinconia; fu necessaria la conoscenza di uomini come il Mazzini, il Poerio, il Settembrini, il Pironti e l'affetto di donne quali Eleonora Curlo Ruffini, « la madre santa » e Cornelia Turners, l'amica gentile; fu necessario povertà generosa, esiglio e nostalgia; e una grande bontà. Gli artisti eletti sono buoni. Ma da tutte queste condizioni e da tutte queste impronte ideali e umane, sentimentali ed eroiche, al racconto del Ruffini derivò anche una segreta virtù animatrice che in critica non si sa bene che cosa sia; uno spirito indefinibile che

penetra, non si sa bene, o le parole o l'animo che le detta; quello spirito indefinibile che pervade la nostra poesia quando è veramente e puramente nostra; e che trova in noi un profondo intimo accordo se contempliamo il nostro cielo e il nostro mare, o leggiamo Dante e il Petrarca, il Leopardi e il Manzoni, o ci commoviamo a quelle opere d'arte per cui gli stranieri debbono dire invidiando: così sentono gl'Italiani. Giovanni Ruffini scrisse in inglese ma fu artista italiano; e *Il Dottor Antonio* fu concepito in Italia, a Taggia nella Riviera Ligure, mentre il Ruffini contemplava il più bel cader di sole.

G. Ruffini 1807-'81

Era il 1853. Piangeva ancora il cuore memore di Novara, e il pensiero tornava alla libertà dell'esiglio.

L'azione ha per tempo il periodo dal '40 al '48. La prima parte, idilliaca, si svolge nella Liguria, a Bordighera, e finisce con la partenza di miss Lucy, col sacrificio e con il grido di Antonio: *Italia! mio solo, mio unico amore!* La seconda parte, drammatica, comincia col ritorno di miss Lucy divenuta lady Cleverton, e finisce con il vano tentativo di liberare Antonio prigioniero a Castel dell'Ovo e con la morte della donna gentile.

I personaggi sono: il dottore, modesto e laborioso, onesto e dignitoso, generoso e forte; miss Lucy, soave e debole, ma temprata dall'amore d'Antonio alla grande passione; e se prima cede alla volontà del fratello e del padre, e sposa chi essi le danno per nobile marito, dopo supera sè stessa, fino a morire di dolore.

Il padre, baronetto John Davenne, mitiga l'orgoglio inglese con burbera bonomia; Aubrey, il fratello, tiranneggia cattivo e superbo. Rosa, Speranza, Battista, tutti i personaggi secondari ritraggono la gente umile, sobria, religiosa e affettuosa della Riviera, descritta con tanta semplicità. E il Dottor Antonio assorgendo all'eroismo rimane vero; la bionda Lucy assorgendo alla passione italiana riman vera; i buoni paesani e i contadini son veri; il paesaggio ha la trasparenza d'un sogno luminoso ed è vero: la sincerità fece il Ruffini realista e idealista.

Ma quanto più sincera è l'arte, tanto più difficile riesce misurarne la originalità; discernervi la forza dell'invenzione dalla osservazione, anche nei fatti particolari. Per esempio, l'infortunio della carrozza rovesciata, per cui ha principio l'idillio, fu inventato dal Ruffini o gli fu suggerito da un incidente della sua vita, o da un romanzo del Marivaux, o dal ricordo che l'amore

del Rousseau e della contessa d'Houdetot ebbe lo stesso principio, all'Hermitage ?

Influenze nel *Dottor Antonio.*

Dicono che la potenza inventrice del Ruffini non fu grande. Nel *Dottor Antonio* non fu nemmeno nuova, come altri credette, l'adozione fondamentale dei fatti storici recenti. Anzi nessuno osservò che *Il Dottor Antonio* fa pensare a una mente non solo coltivata all' amore di Dante, del Shakespeare, del Manzoni, del Leopardi e del Mazzini, ma ricordevole forse del D'Azeglio, per Fieramosca e Ginevra, e del Carcano per l'*Angiola Maria.* Forse per caso; ma l'argomento dell'*Angiola* assomiglia molto a quello del *Dottor Antonio*: questi, umile italiano, innamora della figlia dell'inglese sir John; quella, angelo italiano, innamora di Arnaldo figlio dell'inglese Guglielmo: Guglielmo è orgoglioso quanto il baronetto John, sebbene men buono; e Angiola e Antonio sacrificano entrambi l'amore alla necessità sociale o a un ideale superiore.

D'altra parte, e pur escludendo queste somiglianze e influenze di romanzieri italiani, l'opera del Ruffini non sfugge alla via che il romanzo contemporaneo prendeva anche da noi. Neppure egli badò, forse, all'estetica del Tommaseo.

Non importa. In lui lo studio dei romanzi inglesi tenne le veci di molte regole e molti consigli che corrispondevano alla pratica di quelli; perchè le tendenze dell'arte narrativa erano le stesse in Francia, in Inghilterra e in Italia, quantunque negli effetti apparisse la diversa indole delle diverse letterature.

In altre parole, il *Dottor Antonio* significò uno spontaneo progresso del romanzo italiano con elementi derivati dall'evoluzione dell'arte narrativa, ma divenuti proprio nostri, intimamente nostri, così nel Ruffini come già nel Manzoni.

Felice temperanza di realtà e d'idealità, di psicologia e di poesia, di semplicità e di naturalezza, di storia e di finzione!

In uguale temperanza intellettuale e artistica quegli elementi medesimi dovevano prestarsi anche a maggior comprensione di passioni e di fatti; e per poco, dopo il *Dottor Antonio*, non avemmo il perfetto capolavoro nell'opera più vasta di Ippolito Nievo.

Amor di patria e scopo politico.

Ma non dimentichiamo intanto che il progresso artistico nel romanzo contemporaneo non distolse il Ruffini dallo scopo e dal carattere che tutta la letteratura italiana ebbe nel decennio 1849-1859: carattere patriottico; scopo politico.

In ciò il *Dottor Antonio* conseguì maggior merito appunto

dall'essere scritto in inglese. Tradotto un anno dopo la pubblicazione (1855), esortò gl' Italiani a sottomettere il piacere e l'amore, la passione e la libertà personale al dovere; e agli stranieri aveva già dimostrato, con l'esempio del Dottor Antonio, del Poerio, del Settembrini, del Pironti e con i fatti del '48 e del '49, a che virtù e a che sacrifici, a che torture e a che sventure era tratto un popolo grande e infelice.

Quando nella letteratura inglese l' Italiano persisteva col tipo dei monaci e briganti celebrati dalla Radcliffe, il Ruffini convinse gl'Inglesi che la bellezza del nostro mare e del nostro cielo non ci esentava dal divenir nazione a prezzo di un lungo soffrire; e gl'Inglesi visitarono le contrade care a Lucy, non più per ammirare soltanto aranceti e ruderi, ma perchè ci vollero bene.

I romanzi minori del Ruffini.

Questo benefizio dell' arte sua il Ruffini aveva già compreso pubblicando a Londra nel 1853 il *Lorenzo Benoni*, racconto biografico conchiuso tragicamente dalla cospirazione del'33, la quale aveva tratto il fratello Iacopo al suicidio e lui, Giovanni, all'esiglio in Francia, Svizzera e Inghilterra. E dopo il *Dottor Antonio*, nè con la *Lavinia* (1859) nè col *Vincenzo* il Ruffini usci dall'intenzione patriottica e dalle forme del romanzo contemporaneo: l'uno atteggiato a un romanzo d'avventura e romantico; l'altro più propriamente romanzo politico sociale. Lavinia, la quale va a soccorrere i feriti in Crimea, e viaggia in Inghilterra, a Parigi e a Roma, non è nuova nelle sembianze sentimentali, e nel suo amore non vi è motivo nuovo l'elemento sociale: il pittore amante appartiene alla *Bohème*, alla famiglia degli artisti generosi, bizzarri e poveri, come vi appartengono gli amici dell'amante.

Molto più vivace ed estesa è invece la rappresentazione della realtà nel *Vincenzo*. Sebbene con azione campata soltanto nella Savoia, la società italiana degli anni che seguirono al 1848 è ritratta nel *Vincenzo* in ogni condizione; dall'uomo politico eminente al contadino misero e al contadino arricchito in America; dall'aristocratico retrogrado, dal frate fanatico, dal prete intransigente, al soldato eroe, alla donna patriotta, all'emigrato magnanimo; dall'avvocato *parvenu* agli sfruttatori della rivoluzione.

La società che tramonta vi sta di contro alla società che sorge. Di più, il contrasto fondamentale del romanzo, simboleggia la controversia fra la Chiesa e lo Stato nei personaggi pro-

tagonisti: l'ex seminarista, che è divenuto avvocato liberale, e la moglie, che è agitata dal più gretto spirito religioso.

Vincenzo è degno fratello minore al *Dottor Antonio*. Ma più che alle maggiori opere, nocque all'*Angolo tranquillo nel Giura* (*Schranksteinbad*) e ad altri racconti sentimentali umoristici (*I Paragreens*, 1856) il non aver avuto traduzione dal Ruffini stesso. Mirabili finezze d'osservazione e di sentimento intorno tipi e fatti d'un albergo alpino si smarriscono, si aggravano nella traduzione di Maria Carcano; o meglio, lascian credere più grave di quello che fu l'influenza del Dickens e degli umoristi inglesi, che il Ruffini pareggiava, se non superava, in soavità.

Ma pur troppo quando il Ruffini pensò di farsi traduttore di sè stesso, non trovò editore in Italia che accettasse la sua modesta proposta.

Sdegnato egli disse:

> Mio scopo era di raddrizzare la poco favorevole opinione che sul nostro conto prevaleva in Francia e in Inghilterra, e perciò era naturale ch'io mi servissi della lingua d'uno dei due paesi ai quali m'indirizzava.

Ottenuto l'intento, fu pago e concesse diritto di traduzione al dottor Martini e al prof. Acquarone, come li concesse a traduttori francesi e tedeschi.

E allorchè a un deputato di San Remo parve degno compenso per quest'uomo, per questo cittadino, per questo scrittore e patriotta, la nomina a senatore, e ne scrisse a un ministro, il ministro rispose:

« Ho parlato con parecchi di questo suo Ruffini, e nessuno ha saputo dirmi chi sia e che cosa abbia fatto per meritare un sì alto posto »!

I. Nievo 1830-'61.

Assai più disgraziato, Ippolito Nievo nemmeno vide in stampa il suo capolavoro; non potè nemmeno emendare lo scritto che aveva buttato giù in tre volumi, senza alcuna correzione, tra il dicembre del 1857 e l'agosto di poi. Durante le veglie e i disagi della guerra, durante i brevi riposi e le fatiche non grate quanto il combattere, che perfezione ebbe l'opera nel pensiero e nel desiderio del poeta garibaldino? Il 4 marzo 1861 Ippolito periva naufrago dell'*Ercole*, che da Palermo doveva ricondurlo all'amore e alla gloria; l'opera restava imperfetta. Ma l'imagine che forse ultima s'affacciò allo spirito di lui, nei momenti estremi, nell'orrore della tempesta,

tra i bagliori forse della nave infiammata, quell'imagine gli sopravvisse, immortale creatura d'arte e d'amore. Oh la Pisana! E come duole dover riferire che dalla prima edizione del 1867 a quella del 1901 le *Confessioni d'un Ottuagenario* ebbero poche ristampe, quando tanti romanzi esotici... Le *Confessioni* resteranno uno de' più bei romanzi del secolo XIX; lo dimostrò ultimamente un critico di bella cultura, all'opera del quale (D. Mantovani, *Il Poeta Soldato,* 1901) bisogna ricorrere, anche perchè la storia obbliga a temperarne qualche giudizio e ad aggiungervi qualche osservazione nuova.

Considerate soltanto in sè stesse, o con rapido raffronto, le *Confessioni* stupiscono per la loro originalità.

Originalità delle *Confessioni.*

L'ottuagenario racconta tutta la sua vita, trascorsa nella seconda metà del secolo XVIII e nella prima metà del XIX, testimone d'un passato che precipitava nella Rivoluzione; e racconta non solo di sè, dalla culla al limitare della tomba, ma anche

> ... de' suoi compagni d'infanzia, de' parenti, degli amici, di tutte le persone che lo circondano. Gli ottant'anni non passano soltanto per lui, ma anche per gli altri; e noi assistiamo allo stupefacente spettacolo del crescere, agire, invecchiare e spegnersi di un' intera generazione d'uomini... *Dunque* non una biografia, ma quindici o venti biografie; e non un romanzo, ma cinque o sei romanzi intrecciati naturalmente insieme dalla sorte, e tutti completi, esaurienti, definitivi.

E tutti comprendono nel lungo periodo esistenze private e vita pubblica; raffigurano la natura umana; rappresentano i costumi famigliari; ritraggono gli sconvolgimenti sociali: romanzi, insieme, psicologici, realistici, storici; e tutta l'opera è conclusa da un fine morale e patriottico. Sembra un prodigio! Se le *Confessioni*

> come figurazione della natura umana e dello stato di una società, rinnovano i caratteri dei *Promessi Sposi,* come storia d'un intero periodo d'esistenza privata e pubblica, non hanno altro libro che le agguagli: non il *Wilhelm Meister* del Goethe, biografia non completa e non continua; non i *Miserabili*..., nè la *Cronaca famigliare* del Danilewscki, nè i *Cento Anni* del Rovani, che son opere frammentarie e senza sostanziale unità.

Così il Mantovani. A parte, per ora i *Cento Anni;* e fermiamoci qui: alla originalità della concezione; la biografia dell'ottantenne congiunta a tante altre biografie.

Degli scrittori che addusse in confronto al Nievo il Mantovani tralasciò il Balzac e non pensò al Chateaubriand, il cui nome trova occasione nel primo capitolo delle *Confessioni.*

Motivi concettuali da Chateaubriand e da Balzac.

Il Visconte di Chateaubriand visse ottant'anni. Morendo nel 1848 lasciava, con l'eredità di quei poemi che furon romanzi, le *Mémoires d'outre-tombe* che, precedute dai *Souvenirs d'enfance,* furono pubblicate la prima volta nel '49 '50 e che tal clamore suscitarono da protrarne l'eco pur dopo che il Nievo ebbe messo mano al suo romanzo. Che eran queste *Memorie?* Diciamolo con le parole d'un critico francese:

> Une nouvelle forme de *Confessions,* conçue et achevée comme un poème et une épopeé, *dont Chateaubriand était le centre et le hèros;* une nouvelle tentative d'art, très originale par la composition; l'expression et le sentiment; une autobiographie qui ne ressemble à nulle autre... Ce mode de composition, dramatique, vivant, personnel.., fait le prix et l'originalitè des *Mèmoires d'outre-tombe...*

E si noti:

> *Les paysages*, *les descriptions*, *la vie* à Combourg, *dans le vieux manoir paternel,* le passage dans l'émigration et le camp de Thionville, la campagne romaine ou la lande bretonne ont là d'autant plus de relief et de charmes qu'ils n'en cadrent plus de fictions...

Infine le Memorie di Chateaubriand hanno un elemento storico: sono « une histoire documentée et poetique ».

Ma tra le *Mémoires* e le *Confessioni* v'ha una gran differenza ad attestare la potenza artistica del Nievo. « Chateaubriand ne sent pas en autrui les passions humaines: il ne le sent qui en lui ». All'infuori di sè e della natura fisica è un pittore che disegna soltanto: « il dessine les contours, les attitudes des ses semblables, de son milieu, portraits, groupes et tableaux... »; non *analizza;* non *penetra.* Eppoi con apparenze drammatiche romanzesche le *Memorie* di Chateaubriand non compongono che la biografia dell'ottuagenario: nelle *Confessioni* c'è, di più, l'intreccio delle altre biografie; c'è il dramma oggettivo rappresentativo; c'è il vero romanzo; e il narratore della sua lunga vita rappresenta insieme con sè e i suoi coetanei la vita di coloro ch'eran vecchi quand'egli era fanciullo; di coloro che furon giovani quand'egli fu vecchio: c'è tutta una commedia umana!

Infatti che fu nella concezione unica *La Comédie humaine* del Balzac? Quale l'unità organica di essa?

Il Balzac s'imaginò spettatore e pittore dei costumi, dei fatti, dei caratteri sociali che si possono osservare e ritrarre in *un'esistenza sola;* e rappresentò la società contemporanea con altrettanti episodi delle tre generazioni che poteron tra-

scorrere dinanzi ai suoi occhi, dall'infanzia alla vecchiaia, e li distribuì in « scene » della vita privata, « scene » della vita di provincia, « scene » della vita campagnola, « scene » della vita militare, « scene » della vita politica. All'osservatore, al pittore, sostituite l'attore; accumulate episodi in un'azione sola e avrete le *Confessioni.*

Insomma, come dal Chateaubriand potè venire al Nievo l'idea della storia romanzesca d'un'intera esistenza, dal Balzac potè venirgli l'idea dell'azione complessiva, del romanzo oggettivo contenuto nel soggettivo.

Oh questi motivi iniziali non accrescono invece che scemare l'originalità dell'opera?

O forse la prima idea della *Confessioni*, prima di quei motivi, il Nievo l'ebbe dal nonno Carlo Marin, che viveva ancora nel 1815 e ancor viveva nel pensiero di lui quando il suo pensiero già progrediva a maturità artistica. S'intende che all'ardimento in cui lo scrittore di ventisei anni si sostituiva al nonno grave di anni e di rimembranze, e che raccoglieva gli elementi delle molteplici scene balzachiane, bisognò un sostegno di cultura, una lunga disciplina, esempi magistrali; preparazione che palesarono i suoi primi lavori, nei quali è manifesta l'influenza, oltre che del Manzoni e d'altri italiani, dei romanzieri francesi.

Più giovane, il Nievo risentì della Sand, di cui volse fin in melodramma il *Consuelo;* ne risentì sia per l'indole delle eroine, sia nello svolgere argomenti in ambito campestre, come la scrittrice francese aveva fatto coi romanzi sociali. Nello stesso tempo a quella influenza francese, concorse l'influenza del Manzoni e del Carcano. Però anche le opere giovanili del Nievo indicano evoluzione. Il primo romanzo, *Angelo di Bontà* (1856), era storico; il secondo, *Il conte Pecoraio* (1857), era d'azione contemporanea.

Evoluzione dai primi romanzi.

Nell'*Angelo* una educanda ingenua e pura, di veneta nobiltà e del secolo XVIII, va maritata a un vecchio perchè abbia figli da un giovane, e resiste nella virtù: ambiente storico vi è la decadenza della Repubblica veneta; i personaggi, tranne due, sono di maniera, e l'eroina ha forse più del Carcano che della Sand.

Nel *Conte pecoraio* la figliola buona e bella del pecoraio, nobile diseredato, non resiste più al conte giovinastro dissoluto e divien madre, e va di luogo in luogo, finchè il bimbo le muore in braccio, al cader della neve. Ambiente vi è la cam-

pagna friulana; quello stesso delle *Confessioni*, d'intorno a Colloredo, l'avito castello dei Nievo. L'argomento deriva anche in personaggi secondari dai *Promessi Sposi;* ma nell'eroina prevale alla dolcezza di Lucia la fierezza di Claudia; la Sand prevale al Carcano. L'*Angelo di Bontà* e il *Conte* preparano così luoghi e vie, storia e immagini alle *Confessioni;* le quali, benchè di gran lunga superiori, ubbidiscono alla legge d'evolutiva: evoluzione nell'autore ed evoluzione, dai modi manzoniani e della Sand, al romanzo psicologico nuovo. Nessun dubbio che allo svolgimento geniale e artistico del Nievo non giovassero molto i consigli e le vedute d'un amico suo: Giacomo Battaglia, che fin dal '53 nel saggio *Del romanzo in Italia* scorgeva l'evoluzione del romanzo verso le forme avvenire.

Ma chi mostrò che la stessa forma di romanzo storico protratto alla vita contemporanea, con molteplice azione realistica, poteva ancora evolvere? Lo dimostrò appunto Giuseppe Rovani in quei *Cento Anni* banditi, quale opera inferiore e frammentaria, da ogni confronto con le *Confessioni.*

Il perchè e il come del progredimento nel Rovani vedremo or ora. Prima sia bene avvertire che senza conoscere le *Confessioni* il Rovani cercò evitare quel difetto che nella concezione del Nievo era inevitabile.

Difetti nelle *Confessioni.*

Cioè: L'ottuagenario deve riferire obiettivamente troppe azioni e vicende altrui, alle quali non assiste; a dialoghi segreti, a colloqui lontani. La difficoltà di sopperire all'assenza di sè nell'azione non sua è quasi insuperabile, per il romanziere, in un breve romanzo personale; è insuperabile affatto in un romanzo con azione così complessa da durare ottant'anni: è inevitabile, è necessario che l'autobiografo immagini e inventi pensieri, parole, atti altrui; e accade che non il romanziere si trasmuti nel protagonista, ma il protagonista si faccia egli manifestamente romanziere con danno della verosimiglianza.

Questo danno se ne tirò dietro un altro.

L'ottuagenario, facendo la sua propria vita centro all'azione generale, deve essere: fanciullo, testimone alla vita quasi ancor medievale di Fratta; giovane, testimone della caduta della Repubblica; uomo fatto, partecipe alle vicende politiche dal 1799 al 1848 e '49. Emigra a Genova, a Londra; diviene da Patrizio nel Consiglio veneto, soldato della libertà nelle province romane e napoletane e all'assedio di Genova; diviene intendente di finanza nella Repubblica Italiana; è fatto prigioniero a

Napoli, e, di ritorno a casa, muore alla vigilia della guerra d'Indipendenza. Va bene dire, come dice il Mantovani, che nella vita non c'è nulla d'inverosimile; ma la difficoltà grande in arte è che il vero sembri verosimile.

Pare verosimile che l'ottuagenario si trovi nelle diverse parti d'Italia appunto nei momenti storici più importanti? . .

Al secondo danno seguì forse il terzo, che più nocque alla diffusione del libro. Il romanzo non riesce troppo lungo proprio perchè accoglie tanta materia in forma autobiografica?

Il prodigio del Nievo, più che nella forma del suo romanzo, fu in altro.

Osservazione e riflessione.

Nella penetrazione e rappresentazione del vero, egli eccelse per naturale intuito e per studio moderato italianamente alla disciplina manzoniana e non più all'imitazione manzoniana. Fu idealista e realista; fu romanziere e fu poeta; osservò e pensò. Nei ricordi del nonno e in testi di leggi, statuti e storie vide il passato e apprese il colore storico; dalle rimembranze della sua stessa infanzia e fanciullezza e dalla vita presente trasse le imagini dei luoghi, che descrisse con manzoniana parsimonia, e dei personaggi che ritrasse con stupenda evidenza, dai principali agli ultimi. Quel conte maestoso e debole; la contessa arcigna; monsignor Orlando; il capitano Sandracca, il vecchio Martino e gli altri servi, e le serve, e i visitatori del Castello, balzano vivi sin dalle prime pagine senza sforzo, appena tocchi dall'arte della parola. Ma se alla rappresentazione attiva di tutti questi e degli altri personaggi minori, umili ed alti, umoristici e tragici che sopravvengono nel corso della storia, potevan bastare la genialità nativa e lo sguardo sincero e pronto, per i principali, per Carlino, per Clara (Lucilio forse ricorda il Ruffini), per la Pisana e anche per l'adultera Doretta e il marito di lei Leopardo, era necessario quell'abito del meditare su l'umana natura che difettò in troppi nostri romanzieri e che fu miracolo in un giovane di ventisei anni. Questo fu il prodigio del Nievo! Per crear la Pisana bisognava la potenza psicologica che non ubbidisce a un freddo metodo scientifico di osservazione, ma che deriva dall'osservazione spontanea e dall'osservazione che, dai minimi atti come dalle più grandi contradizioni, si riflette nella mente a interpretare la logica della realtà. Ecco perchè la Pisana rassomiglia più che a Carmen del Merimee e a qualcuna delle donne della Sand e del Balzac, alla Natalia del Tolstoi, nella *Guerra e la Pace*.

Pisana e Natalia senza conoscersi affatto son sorelle; anime profonde; caratteri complessi; creature d'amore. Eccedono nella fantasia e nel sentimento fino all'errore, fino alla crudeltà, e son buone fin all'eroismo, e amano fino a divenir savie, e non amano veramente che un uomo solo.

« Sorelle di cuore, d'intelligenza, di nervi »; ma nell'irrequietudine della Pisana c'è, di più, l'ardore italiano; in quest'animo c'è la nostra tenacia.

Ed ecco perchè questa donna resta donna nuova anche quando si comporta come altre, anche quando come la Lucy del Ruffini partecipa alla salvezza dell'uomo amato; ed ecco perchè il Nievo riuscì a rappresentare « il fine diverso di un'istessa passione in due temperamenti diversi e diversamente educati », facendo di Clara, la sorella della Pisana, una spirituale e vera eroina della fede. E sempre per l'osservazione e la riflessione il Nievo nella Doretta adultera sembrò prevenire il naturalismo del Daudet e del Maupassant, e nelle sue donne integrò la donna vera, che prima, nella nostra letteratura, era apparsa soltanto in episodi o per ragione di episodi coi nomi di Fiammetta, di Francesca, della monaca di Monza.

Il fine morale.

E così quest'opera d'arte psicologica e realistica, non perdendo neppur essa il fine patriottico, pervenne a un nuovo intendimento morale: che la vita è una prova la quale contiene in sè stessa il premio e il castigo...

A ventisei anni! Alla prolissità, il più grave difetto delle *Confessioni*, non avrebbe forse provveduto il senso della misura nella correzione delle mille pagine manoscritte?

Il senno di così alto artista non avrebbe forse limitati o tolti quegli elementi troppo romantici che ne pervadono e impacciano la seconda parte? E, chi sa?, il difetto stesso dei *Promessi Sposi* — la manchevole compenetrazione dell'elemento storico con l'elemento fantastico e realistico — non poteva essere corretto dall'ingegno addestrato ai progredimenti dell'arte, se la morte non ce lo rapiva?

Lo stile.

Tra i primi racconti e le *Confessioni* il progresso del Nievo fu immenso; ed egli mostrava di avanzare ancora in un altro romanzo cominciato appena: *Il Pescatore d'anime*, pittura della vita del clero in provincia. Poi sempre egli era progredito nello stile. « Il Nievo scrive come pensa — dice il Mantovani —: netto, sottile, elevato..... Niuna affettazione, niuna gonfiezza, niuna sciatteria; stile mediano, che sa dire altamente le cose

alte e umilmente le umili; ma non perde mai misura e decoro ». Lode però che sarebbe esagerata se non osservassimo come lo sciolto andamento del discorso parlato convenne bene alle *Confessioni*, all'autobiografia; e che in altra forma sarebbero convenute, a quello stile diretto e sciolto, maggior tempra e maggior varietà.

F. Dall'Ongaro 1808-'73.

Come nel primo periodo di questa età trovammo uno solo da accompagnare al Ranieri, al Carcano e al Tommaseo, così nel decennio '49-'59 uno solo è non indegno di seguire al Ruffini e al Nievo: F. dall'Ongaro. *La Rosa bianca* ('53), il più lungo de' suoi racconti e da lui dedicato al Brofferio, entra nel novero delle narrazioni a fine sociale persuadendo della corrutela fratesca, della ipocrisia e tirannia del sacerdozio, dell'ingiusto pregiudizio che condanna chi rinuncia in buona fede ai voti ecclesiastici, dell'ingiustizia dei tribunali. La rosa bianca è il fiore simbolico offerto, nel Canton Ticino, dalla più bella e costumata giovane al prigioniero innocente quand'esce dal carcere; e nel racconto l'innocente condannato è un giovane in cui la calunnia di falso monetario aggrava la colpa di essersi spogliato della tonaca e di aver nascosto un tesoro che gli affidò un profugo rivoluzionario. Fugge di carcere per aiuto dei rivoluzionari; salva la figlia di un pastore protestante dalle insidie di un benedettino; ricupera l'onore...; ma troppo tardi l'amata può consolarlo della rosa bianca... Egli impazzisce e muore. Romanticismo e sentimentalismo non falso; anche lo stile semplice e piano rivela il poeta.

R. Muzio Salvo 1815-'66. F. Vigano 1807-'91.

Che differenza, ad ogni modo, dai primi romanzi della Muzio Salvo (*Adelina,* '46, *Giovanni,* '52) e dalle aberrazioni del Viganò! Costui — « letterato d'aritmetica » — aveva del mattoide; ed ebbe una certa rinomanza non perchè in *Masaccio il dissipatore* ('52, o *Due milioni distrutti*, '55), in *Emilio e Giulietta* e nella *Valassina* ('54), nel *Brigante di Marengo* o nel *Contrabbandiere di Olginate*, apparisse discepolo del Balzac e del Sue; non perchè nel *Battello sottomarino* o nel *Viaggio nell'universo* precorresse al Verne o a qualche nuova filosofia, ma perchè vi « fotografava » — male — più d'un personaggio maschile e femminile « noti a Milano ». A Milano così cadevasi nei romanzi acconci al gusto di chi si era fatto « del *Cuoco milanese* una bibbia e de' romanzi di Koch un catechismo ». Robaccia. Come *I Misteri di Parigi,* piacevano *I Misteri di Mi-*

lano di A. Sauli ('57), o magari *I Misteri di Firenze* ('56) di A. Panzani col seguito del *Parroco di Montagna* e della *Solitaria.* E la filosofia cantava, allegra come lo studente del Piola (*Storia di un studente di filosofia,* '55):

Obblio e grazie,
Buon vino e Venere,
Sono il bel genere
Della mia vita...

Era la *Scapigliatura.*

III. — La « Scapigliatura ».

Entrando in Milano redenta, l'8 giugno 1859, Napoleone III e Vittorio Emanuele entravano in una città di cuore italiano ma di molta apparenza parigina. Avanti di partire a cercar la sua morte, il Nievo, a Milano, aveva scritto:

Copiam la libera
Furia francese;
La testereccia
Prodezza inglese;
Il filosofico
Senno germano;
L'ardor titanico
Americano!
Ma poi, ma poi...
Deh, restiam noi!

Ciò desideravano col Nievo non solo il fiero e liberale Tenca del *Crepuscolo,* il Carcano, « agnello manzoniano » e nobile, lo Zoncada, manzoniano e pedante, il solitario e laborioso Cantù, il Baravalle (Anastasio Buonsenso), poeta umoristico, e il Raiberti (l'autore del *Gatto* e del *Viaggio di un ignorante a Parigi*), scrittori d'arguzia e senno paesano; Paolo Ferrari, il Guerzoni, il Castelvecchio, il Botto, il Gherardi, scrittori drammatici; ma desiderava questo anche qualcuno della congrega letteraria giornalistica che il Nievo chiamava « maramaglia » e tacciava di « vivacità burattinesca »: anche nel nome francese di *Bohème* s'accompagnarono a spiriti fervidi nell'arte e nella poesia, spiriti di sincero patriottismo. Come a Parigi, a Milano — che sotto gli Austriaci aveva conservato molto della capitale del Regno Italico rimanendo la capitale della vita italica, attiva nel commercio e nell'esercizio del denaro non meno che intellettualmente, per mezzo dei giornali e d'ogni forma letteraria — a Milano, il ceto medio operoso e danaroso, dava

Vita milanese.

alla città una nota di borghesia godereccia e d'irrequietudine procacciante. L'amore decadeva dal sentimento al piacere. Però nella gioventù avida di gioia e avida di gloria, nelle case patrizie e nelle soffitte, fermentava il vecchio lievito della rivoluzione; sobbolliva nei moti del '53 e ribolliva nelle trame segrete, mentre l'idealità patriottica pareggiava molti nobili a non pochi borghesi liberali e a molti plebei.

Andarono alla guerra cantando. Gl'imbelli, che restavano a casa, facevan gli scettici e ostentavano leggerezza e frivolezza, come avevan fatto un po' tutti dopo le delusioni del '49 e come chi deride sè stesso per speranze troppo alte. Agli uni sembrò dar ragione la pace di Villafranca; degli altri, parecchi seguirono Garibaldi in Sicilia.

Condizioni sociali, economiche e cittadinesche, e la irrequietezza, le vicende, le speranze della politica, e il rapido dissolvimento del passato, agitavano dunque con motivi naturali e spontanei quella che al Nievo sembrava soltanto vivacità burattinesca o scimiotteria parigina. Il capo della *Bohème* milanese e il Praga si bruciavano le viscere con l'assenzio non solo per moda e per vizio ma anche per obliare sventure e dolori vivi; i banchieri e i cosmopoliti, gli *sportmen* all'inglese, le dame in tinture esotiche, gli zerbinotti alla moda di Parigi e le facce col pizzo napoleonico non falsavano intimamente e generalmente l'italianità di Milano; e neanche gli artisti *bohémiens* eran tutti di questi untorelli divenuti romanzieri e poeti per ottenere « un bacio dalle donne gentili, o uno zigaro dalla mascolina famiglia dei bipedi ». Non tutti davano a credere che non avevan più l'anima, dicendo « buon viaggio ad essa, e felicità a chi resta »!

G. Rovani 1818-'74.

Della bohème milanese la maggior opera furono *I Cento Anni* (1860) di Giuseppe Rovani: *romanzo storico e ciclico;* romanzo di costumi che oltrepassava *dalle parrucche a riccioni, al topè, al codino col chiodo, ai ciuffi a campanile, ai capelli alla Brutus, alla cerchia del rinascimento; dalla cipria alla tintura.* La *Scapigliatura* distingueva le età storiche dalle acconciature dei capelli. Ebbene: il Rovani, dal '51 maestro e donno nella critica e arbitro in ogni questione artistica; scrittore d'articoli attesi sempre con impazienza e letti con avidità, era tenuto non solo per il « principe degli appendicisti », ma per il « campione dell'italianismo ». Lo definivano uomo « ingenuo e scaltro, di grande ingegno e gran cuore »;

la povertà lo difendeva d'esser stato giornalista nella *Gazzetta* austriaca; lo lodavano di non aver calunniato il passato e d'esser stato fra i « pioneri dell'avvenire ».

E dopo aver accesa la pipa col suo quarto romanzo storico per deferenza alla condanna del Manzoni, che condannando il genere aveva indirettamente condannato di lui il giovanile *Manfredo Pallavicino,* il *Lamberto Malatesta* e la *Valenzia Candiano*, egli compose la grande opera: « fisiologia della società », asserivan gli ammiratori, e insieme « crociata contro gli ottimati e la bancocrazia...; guerra dei sanculotti ai tiranni »!

Ne ebbe argomento scartabellando a Brera una collezione di miscellanee raccolte da un frate di Sant'Ambrogio e leggendo un diario intorno la venuta dei Francesi nel 1814. Ma alla concezione artistica l'inspirò chi condusse lui un passo più innanzi del Nievo nella evoluzione della forma, come più tardi condusse il Flaubert ancora più innanzi, all' obiettività storica e realistica dell'*Éducation sentimentale.*

Inspirazione dal Balzac e originalità del Rovani.

Dalla *Commedia Umana* evidentemente il Rovani ricevè il motivo alla concezione, che gli pareva così originale e che invece rassomigliava già tanto alle *Confessioni* scritte dal Nievo due anni prima, sebbene pubblicate sette anni dopo i *Cento Anni.*

La differenza *originale* tra il nostro libro e i libri congeneri consiste in ciò, che dove per consueto gli attori sono individui operanti nel tempo limitato d'un periodo della vita, nel nostro lavoro gli attori sono invece famiglie, la cui vita cammina colle generazioni, cogliendo da ciò occasione di tener dietro agli svolgimenti graduali di tutte le parti che costituiscono la civiltà di un paese.

È questa la differenza dall'opera del Nievo: che l'azione centrale e direttiva non era nel Rovani quella di ottuagenario autobiografo; era la storia di due famiglie, durante cento anni, collegata dalla biografia di un uomo più che ottuagenario; e poichè tutta la narrazione non procedeva in prima ma in terza persona, s'aggiungeva all'unità organica, consentita per tal mezzo, il vantaggio di maggiore obiettività narrativa. Maggior colpa del Rovani se avanzando al Nievo nella forma del romanzo, gli rimase poi tanto inferiore nell'arte, nell'opera concreta!

Protagonista dei *Cento Anni* è un Suardi detto il Galantino, il quale diviene da staffiere banchiere e uomo d'importanza, e muore milionario. Egli s'interpone alle famiglie F* e S* per interesse e per amore di donna.

Nella nobile famiglia F*: il primogenito marchese, lasce-

rebbe erede un figlio illegittimo, di cognome Barozzi, se a vantaggio del secondogenito, conte F*, lo staffiere Galantino non rubasse il testamento del marchese. Ma il testamento il ladro lo conserva per sè, arma alla sua fortuna; minaccia agli eredi e segreta lusinga ai diseredati. La favola nei *Cento Anni.*

Nella nobile famiglia S*: la bella contessa ha per amante un tenore, che sorpreso nel giardino la notte in cui è rubato il testamento, è messo in carcere invece del Galantino. Ella accusa il ladro vero; il quale non scampa nè a un processo nè alla tortura, ma si salva con la furberia e con la forza d'animo. Salvo, non cesserà mai più d'odiare chi lo accusò. L'amore viene ad accrescer l'odio; perchè divenuto uomo potente, il Galantino desidera e fa rapire d'educandato la figlia della contessa. Invano. Contro il destino non gli basta aver assunto a blasone la coda del diavolo in campo rosso; e la giovinetta bramata è maritata a un altro. E il destino vince quella umana volontà così sagace e tenace, in modo che dal matrimonio nasce una figliola, la quale un giorno fuggirà sposa... Immaginate di chi!: d'un Barozzi; del nipote di quel Barozzi figliolo illegittimo del marchese F* e diseredato dal furto del Galantino staffiere!

La moralità finale è la cruda realtà.

La gran questione del testamento, che occupa i tribunali per settantacinque anni, si risolve in un accomodamento fra le parti; e il Galantino, pacificata la coscienza, muore lasciando ricco un bravo figliolo; e la corrutela delle famiglie F* e S* conduce a uno sposalizio puro e generoso, idilliaco e romanticamente patriottico, i figli dei figli dell'adulterio.

Ma il Romanticismo nell'azione capitale di questo romanzo come era finito! Nel ratto non di una donzella; d'un testamento!

Ora, chi aveva assunto il denaro a soggetto romanzesco? Il Balzac. Chi suggerì al Rovani di rappresentare intorno a una questione di denaro i costumi d'un secolo nel permutare di varie rivoluzioni? Il Balzac.

Se non che l'efficacia del gran romanziere francese fu molto diversa nel Nievo e nel Rovani. A questo soccorrono abili invenzioni ma anche espedienti scarsi; molte scene che si aspettano tragiche svesciano nel più bello; l'aspettazione di frequente è delusa dall'autore che interviene per disporre il lettore a quel che avverrà. Come il Rovani non s'accorgeva di questi difetti? Tirava innanzi l'opera colossale alla strapazzata in un'appendice della *Gazzetta* di Milano: ai lassi della Difetti del Rovani.

tela provvedeva con nodi o fili estranei; allargava e stringeva la trama senza misura.

Gli mancò l'energia meditativa a far del romanzo una integrale, compatta narrazione, e la favola fondamentale gli rimase un evidente pretesto. E i personaggi? All'infuori del Galantino furbo e cupido, forte e non tristissimo, tipo d'uomo che resta uguale quasi sempre a sè stesso in tutto il lavoro, eppure si muta e mitiga naturalmente con l'età, tolto questo, gli altri personaggi principali dei *Cento Anni* non operano come creature originali e vive, bensì come vecchie comparse drammatiche e melodrammatiche, e scompaiono come ombre dalla nostra memoria. Scompaiono le imagini femminili sentimentali e deboli o gagliarde; par vecchio il burbero benefico o il prepotente corrotto; è antipatica la dama illustre che traveste padre Cristoforo o il cardinal Federigo; il primo Barozzi non rinnova, come si pensò l'autore, il ribelle alla società e il delinquente generoso; e l'ultimo eroe, in cui tutti i milanesi riconoscevan ritratto il Rovani stesso, non rinnova nè il Byron nè il Mürger della *Bohème*.

Talvolta era chiuso, taciturno, triste, timido, circospetto; talvolta ilare, espansivo, loquace, epigrammatico, imperterrito. Talora il suo ingegno era riflessivo, misurato come la geometria; più spesso traboccante, disordinato, concitato, pieno di voli audaci come la poesia lirica..... La sventura lo aveva percosso in modo che il dolore in lui erasi fatto natura. Bensì facendo uso di liquori generosi, con abitudine che pareva toccare il soverchio, assumeva l'apparenza della giocondità, che si spandeva in profluvie di epigrammi...

Materia animata.

Così la parte più piacevole, più interessante; la parte che meglio rivelò la fantasia pittrice del Rovani fu quell'ammasso di materia la quale sopprafiece la favola tematica e i personaggi principali. Non par vero: il pontefice della bohème milanese fu un paziente indagatore di libri obliati e ignorati; un ricercatore avido di carte manoscritte e di opuscoli; un appassionato scopritore di memorie e di anneddoti; un erudito, insomma. Ma che erudito! Egli vedeva al di là delle carte ingiallite dal tempo e guardava al di là della grafia, delle date aride, dei fatti nudi, e penetrando nel passato ne interpretava l'indole, ne comprendeva le passioni, ne indossava gli abiti.

In periodi procellosi, pieni di commozioni civili, di angosce famigliari, di passioni private e pubbliche, nobili e ignobili, di apparenze fastose e di miserie recondite, di vizi e di virtù, di delitti e prove eroiche, tra i moti rivoluzionari del 1789, del'21 del'48, durante le dominazioni francese e austriache, egli scorge

e agita la folla con verità illuminata, con colore adeguato, con anima d'artista; rievoca il confuso rumor mondano, indovina i segreti discorsi, raffigura o delinea senza profondità ma senza sforzo e con molta rassomiglianza personaggi storici, uomini politici, letterati, artisti, pensatori.

Dei tribunali descrive norme, leggi, pregiudizi, orrori, torture e ne riferisce scene drammatiche o vi tratteggia bozzetti goldoniani; nei caffè raggruppa tipi e raccoglie dialoghi con sapore tra manzoniano e meneghino; nei teatri sorprende la realtà dietro il sipario, rappresenta le fuggevoli glorie del palcoscenico e le frenesie del pubblico; conosce gli intrighi aristocratici dei tenori e dei soprani, delle ballerine e dei musici; intravvede misteri di conventi e di società segrete; si ingaglioffa nelle birichinate degli scolari e dei pittori; non s'aggrava ai sermoni in chiesa o nelle accademie; passa gaiamente alle conversazioni e ai balli.

E Milano ambiente non gli basta: trasporta sè e i personaggi a Venezia, Parma, Roma, Parigi.

Cronaca e frivolezza.

Ci è del Le Sage oltre che del Balzac. Ma purtroppo c'è anche molto del De Koch e del Sue; del bohémien e del cronista; del romanziere improvvisatore. Il cronista spettegoleggia e chiacchiera non di rado a vuoto; e non vuol tralasciare nulla, proprio nulla di quanto sa: non dimentica neppure uno degli uomini celebri nella storia de' suoi cento anni, entrino o no, comodamente o a caso nell'azione (Parini, Verri, Foscolo, Beuharnais, Prina, Condillac, Frugoni, Porta, Monti, Peri, Torti, Grossi, ecc. Donizetti, Halewy, Rossini, ecc. De Musset, De Vigny, Nodier, Rossetti, Goethe, Meyer),e avverte che fa caldo per ricordare l'invenzione del termometro Reamur come ricorda San Giuseppe per avvertire che è il santo « nel cui nome l'autore dei *Cento Anni* fu battezzato ». Il romanziere non si perita a incominciare nello stesso modo (da una festa o in un teatro) ciascuno dei periodi storici, come non si perita a riprendere lo stesso strattagemma di feste e caffè ove convengano tutti, proprio tutti, i letterati e gli artisti di Milano, di Venezia, di Parigi!

E poichè alla disposizione dell'immensa materia gli mancò la preparazione paziente, il romanziere confida di salvar l'arte con la disinvoltura, scusandosi ad ogni tratto del balzar qua e là; raccomandandosi alla pazienza del lettore; lusingandolo con motti ed arguzie. Ecco il maggior danno! Nell'imprepa-

razione artistica la posa della bohème, l'ostentazione della frivolezza, del capriccio, del paradosso e dell'epigramma. Piaceva; però quel che allora pareva finezza, pare oggi *banalité;* quel che pareva novità di audace realismo, oggi pare *platitude.*

Gli ammiratori trovavano quello stile, pretensioso insieme e giornalistico, « svariato e robusto, brillante e plastico, magniloquente e vaporoso ». « Ammaliava » chi dava consigli in questo modo:

O giovinette care e troppo care, che per le vostre qualità attraenti vi trovate nella condizione precaria delle allodole, delle quaglie, delle gallinelle, dei tordi e delle tordelle, quando i cacciatori batton la campagna, non vi fidate.... ecc.

Era l'età in cui l'amore si definiva *tifo erotico;* si era già al Naturalismo.

In seguito ai *Cento Anni* venne la *Libia d'oro* (dal nome d'una società segreta). L'azione insistendo in un tentativo di ricondurre all'impero e alla liberazione d'Italia il giovine re di Roma, era assai più circoscritta dei *Cento Anni,* con pochi personaggi storici, quali lo czar Alessandro, l'imperatore di Austria e il duca di Reikstad; e consentì maggior studio psicologico nell'avventura e nella storia.

Rovani precursore di Zola.

Fu detto (*il Rovani diceva nella prefazione*)... fu detto che l'arte deve sdegnare le eccezioni umane, ovvero sia le deformità; e non ammettere sul campo che i tipi, ovvero sia le generalità, che l'intelletto anche il più ottuso riconosce a prima vista, perchè li vede tutti i giorni e dappertutto. Ma... tutte le eccezioni sono un modo dell'esistenza e della vita: rifiutarle e condannarle vuol dire non mostrare che un lato solo del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre da tutte le parti. Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale e più perfetta, ma fa come sezione di tutte le imperfezioni, di tutte le anomalie.

Il Balzac non era arrivato a questo punto, alla « sezione » delle « anomalie »; era arrivato a impersonare manie, ma non da medico, quale il Rovani già si era professato nei *Cento Anni* e quale si professava nella *Libia d'oro,* ove rappresentava lipemaniaco lo czar Alessandro. Zoliano precursore, il Rovani non potè però esser tale anche nel metodo, nel modo della narrazione; sempre per merito o colpa della bohème! Come avrebbe potuto obiettivarsi dinanzi alla realtà che si manifestasse interamente e quasi di per sè stessa? Tutt'al più, e per usare una distinzione della critica francese, potè essere, anzi che un naturalista, un « impressionista ». Tale appare più che altrove nella *Giovinezza di Giulio Cesare,* l'ultima sua opera, attesa con ansia

oggi incredibile e pagata dall'editore Legros 8000 lire; romanzo manchevole e mancato, che non regge al confronto del *Salammbô* del Flaubert, sebbene abbondevole di energia pittrice. E perchè? Perchè l'artista, quale che si fosse, non poteva mutare nè natura nè costume! Per il colore storico romano egli si sforzò a narrare con dignità, e questa smetteva di tratto in tratto, quando il narratore cedeva al critico; e così il critico bohémien fece come il suggeritore che sostiene l'attore. Inoltre, crebbe disuguaglianze e contrasto studiandosi di raffrontare l'antichità al presente, per dimostrare che le passioni umane non mutano. Il fisiologo non dimenticò che Cesare era astemio e aveva *deviata* la spina dorsale e precoce la calvizie, nè gli sfuggì che era miope Cicerone: l'artista dimenticò o non comprese che l'illusione del passato cadeva alla troppo moderna riflessione o ai fuggevoli raffronti dell'età nostra. La novità e il meglio del *Giulio Cesare* non fu nelle « scene romane » che intendeva ritrarre; fu negli *scenari*. Voleva rinnovare negli artisti il gusto della vita antica; perciò ad ogni capitolo immaginava l'argomento d'un quadro, compiuto nell'ambiente, vivo nell'azione, di cui il pittore avrebbe potuto cogliere il momento essenziale; e tutto il romanzo doveva lasciare, e lascia infatti nonostante i grandi difetti, una visione grandiosa e verace, un'*impressione* insomma della vita di Roma. Per tal modo il Rovani credeva introdurre l'arte della parola nel campo delle altre arti, come già il Gautier; superare i limiti dell'arte narrativa.

Nei *Cento Anni* aveva pensato sottomettere alla forma del romanzo « la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile... » Il romanzo — proclamava — « è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione ». E nella *Libia d'oro* aveva detto: « Ora l'arte della parola deve spingersi molto più oltre delle altre arti; dev'essere vasta come l'umanità ».

Troppo buone intenzioni, benchè nuove anche oggi, ebbero i bohémiens della nostra letteratura!

Già prima che il « gran » Rovani si mettesse al maggior lavoro, il più audace de' suoi discepoli, « lo spiritoso e seducente » Cletto Arrighi (Carlo Righetti) aveva pubblicati *Gli ultimi coriandoli*. C. Arrighi n. 1830.

Mutilati dalla Censura a Milano e a Napoli nel 1857,

l'autore dovè provvederne una terza edizione integra in Svizzera. Era un romanzo pericoloso! Un segreto ritrovo di repubblicani nel '47 ne generava l'equivoco drammatico. Poscia, i moti a Milano del 6 febbraio 1853 e le geste della « Compagnia brusca » consigliarono la trama della *Scapigliatura* (1862). I bohémiens figurati dall'Arrighi erano cospiratori, erano mazziniani, e nella loro gaiezza, avanti il '59, premeva il pensiero della libertà e della patria. Come avanti al '48, pur allora « il ridicolo, l'ironia, il sarcasmo..., sfiorando ogni ingenua e casta idea, non avevano mai inaridito del tutto », in tutti i giovani, « ogni fede, ogni entusiasmo, ogni religione ».

Bohémiens e scapigliati

E come i sette giovani che nel romanzo dell'Arrighi cenano con sei donne e s'indebitano allegramente, gli scapigliati della vita milanese avevano qualche cosa di più, di meglio e diverso dai *bohémiens* parigini, in cui l'amore dell'arte tendeva a trasformarsi nella sollecitudine delle dignità e delle ricchezze. Nel resto, s'assomigliavano; fratelli. Dei parigini diceva il Balzac:

> Individui indipendenti, come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male, con la testa sempre in contraddizione alla tasca, ed eccentrici.

I nostri bestemiavano la virtù femminile, si battevano per vendicare l'oltraggio che vedessero fatto a una donna sconosciuta; straviziavano e ostentavano brio; seducevan signore e crestaine, e avevano l'arte nel sangue. Anche a Milano, superati i pregiudizi di nascita e di casta, il povero artista scrittore o pittore era davvero accolto nella « classe aristocratica » e vi sposava la giovinetta nobile (*Ultimi coriandoli*)? Il giovine aristocratico penetrava fra gli artisti e con essi accostava i « barabba » generosi e prodi a bastonate (*Scapigliatura*)?

La storia aneddota di quel tempo lo attesta, quantunque non confermi scalate notturne, a lume di luna, sui terrazzini delle dame. Per il romanzo, in cui l'Arrighi trasferiva abilmente il costume contemporaneaneo, il Camerini aveva ragione di lodare caratteri di italianità e di accusare reminiscenze straniere. V'entrarono elementi nostrani, ed era il meglio; elementi di fuori, ed era il peggio.

> Emilio, il più insigne dei sette scapigliati.., è un trovatello che ha due amanti, una modista... e una signora. La modista s'innamora, gli si offre... Carattere italiano e precisamente milanese... Non è la *grisette*, è *l'amorosa*; indole ingenuamente appassionata, senza capricci di sentimento o vaghezze di lusso.

Questo il meglio. Ma la signora « ondeggia » tra la Sand e la *Madame Bovary*. Peggio ancora!; il marito della signora si scopre essere il padre di Emilio, l'amante! Emilio finisce bene, espiando, con morte eroica nell'accoltellamento del 6 febbraio; ma l'Arrighi, che s'indispettiva agli « assurdi romanzi dei figli abbandonati e dell'amor figliale in astratto », quale l'*Emile* del Girardin, e s'irritava per la celeberrima *Fanny* del Feydeau, e per i suoi quarantotto svenimenti, pareva trovar la cosa più naturale del mondo e più consueta che il marito perdonasse tosto all'adultera, o il padre si prendesse in casa benignamente e tranquillamente la ragazza che si diè al figliolo.

Disinvoltura inventiva e psicologica che assomigliava l'Arrighi al Rovani altrettanto che nella vivacità del disegnare e colorire la vita ambiente. Non perciò all'Arrighi era tolta una sua propria originalità di vedute artistiche. A proposito d'un romanzo storico — *Il Diavolo rosso* — con cui proseguiva *La Battaglia di Benevento* — avvertiva:

Il color locale.

Altro è romanzo contemporaneo, altro è romanzo storico: in questo la dicitura viene per così dire informata e resa colta dal fatto e dal concetto medioevale...; basta spesso un certo spolvero storico: in quello invece si richiede il color locale.

Il « color locale »! Era la grande ambizione dell'Arrighi. Venticinque anni prima del Verga, egli per la verità del romanzo imponeva questo *aut aut:*

O si vuol rendere il *color locale,* e allora è necessario raccontare e sopratutto far parlare i personaggi in modo, che, a dispetto dei pedanti, lo stile conservi il genio della frase nativa.. *Oppure si vuol rispettare la purità e proprietà del linguaggio*, e allora bisogna sacrificare quel benedetto color locale, che è pure il merito principale d'un romanzo.

Di chi opponeva che la perfezione del color locale e delle realtà narrativa sarebbe stato l'uso del dialetto, si sbrigava in due parole, non prevedendo gli usi del Fogazzaro:

Che si debbano scrivere in lingua anche i dialoghi fra i personaggi del racconto, i quali realmente parlerebbero in dialetto, è cosa ormai indiscutibile; ma se per obbedire alle idee del Manzoni avessi fatto parlare le mie popolane milanesi come le popolane parlano a Firenze, avrei concesso a' miei lettori il diritto di darmi poco meno che dell'imbecille.

Onde facevasi un dovere verso l'arte e verso sè stesso di far parlare così la moglie di un pizzicagnolo:

— .... Anche della mia figliola *di me*? Ah la fintaccia, la bigotta, la smortona! E *dire a dire* che quando la mi trova sulla loggia, si direbbe che la mi vo-

glia accoppar di gentilezze... E come sta? E che bella cera! E una cosae un'altra! *Fra i quali* anche l'altro giorno... Che cosa la può dire quella malnata?

L'Arrighi sarebbe rimasto come rimasero tutti al banchetto di don Rodrigo udendo un nuovo padre Cristoforo ribattere: sarebbe meglio che non ci fosse nè « color locale » nè pizzicagnola milanese; cioè in luogo della pizzicagnola milanese sarebbe meglio ritrarre, artisticamente e italianamente, la moglie di un pizzicagnolo qualsiasi.

Ma si era già al Naturalismo. Per esso, vent' anni dopo che l'Arrighi scriveva così, parrebbe più giusto che mai quel che Giuseppe Ferrari aveva scritto vent'anni prima nella *Revue de deux monds:*

L'italiano passa in tutta Italia per lingua pretenziosa ed affettata... Per l'opposto i dialetti sono pieni di ingenuità e d'originalità: sanno esprimere le menome gradazioni del pensiero; possono abbandonarsi a' più arditi capricci...

Frattanto il Camerini, dopo aver scritto che nel romanzo « l' ostentazione dei dialetti è un lusso di filologia inutile e noiosa », lodava lo stile « facile, chiaro, gradevole » dell'Arrighi che nel romanzo contemporaneo preferiva mescolare dialetto e lingua come già aveva fatto lo Zanolini nel romanzo storico...

Ahimè! Nell'Arrighi proprio il Naturalismo doveva piegar malamente una buona tempra d'artista! Riducendo l'invenzione e un tenue filo egli addensò aneddoti e documenti nelle *Memorie di un repubblicano* (1866) e nelle *Memorie d'un soldato lombardo.* Si sarebbe detto che dopo il romanzo storico e il romanzo di costumi, la realtà lo trascinasse alla storia autentica e semplice.

Invece!... Sopravvenne lo Zola, e l'Arrighi finì male (*Nanà a Milano; I quattro amori di Claudia; La mano Nera; La canaglia felice; Il fascino di Dogali,* ecc.).

Scapigliati minori.

Nè egli vide correr salvi per la via dell'arte vitale e sana alcuno di coloro ch'egli stesso, ai bei giorni della Scapigliatura, aveva annoverati confratelli e compagni di prove e di speranze: il Piola, l'Ottolini, il Calvi (quel di *Maria di Magdala,* d'*Un castello nella campagna Romana* e altri romanzi storici), che tentò *Una regina della moda,* il Sauli, il Curti, il Gualtieri, il Bettoni, romanziere storico e autore d'*Un angelo e un demonio,* il Caimi (*Derelitta*), lo Scalvini... Caddero senza comprendere la difficoltà del romanzo storico, senza paventare la grandezza del Balzac, senza vedere in che fuorviava dall'arte vera l'abilità del Sue e del De Koch.

Cadde, nel romanzo, anche il più amato poeta della Bohème. Emilio Praga lasciò appena a mezzo nell'appendici del *Pungolo* certe *Memorie del presbiterio — scene di provincia* — per amor delle quali egli « mandava alle donne un bacio col pensiero » e A. Galateo e R. Sacchetti sostenevano di poi, nell'81, la fatica di risolvere « l' intreccio d' una matassa arruffata », tanti avvenimenti eran stati accumulati dal poeta « sotto le apparenze di una quiete profonda, come nel *Wilhelm Meister* ». Al povero sant'uomo del presbiterio faceva contrasto un sindaco cattivo. Ai rifacitori il meglio dell' opera pareva « nella delicatezza di sentimento e di forma », sebbene nella forma il Praga si fosse attenuto alla maniera de' suoi confratelli usando di queste imagini:

La rondine volava dalla campagna alla gronda, spossata, a malincuore, come un impiegato che vada all'ufficio col dolor di capo.

L. Ghislanzoni n. 1834.

L'ultimo dei bohémiens fu L. Ghislanzoni, che dell'83 pubblicando « il più balzano, il più strampalato » dei suoi racconti (*La contessa di Karolystria*) asseriva ancora: « Appartengo alla scapigliatura incorreggibile . . . Recito da caratteristica e qualche volta da buffo . . , per far ridere i buontemponi ». Umorista vivace e geniale nelle novelle e nei romanzetti o racconti (*Un suicidio a fior d' acqua,* '64; *Le donne brutte,* '67; *Le vergini di Nyon*, '69, ecc.) nel romanzo non riuscì a penetrare la « realtà inesorabile » neppure nella gente che egli, già artista di teatro , aveva conosciuto « nel duplice rapporto col teatro e colla società » (*Gli artisti da teatro*, '58).

E lo scapigliato più sincero, più fervido e più infelice di tutti, era morto nel 1869 non ancora compiuti i ventotto anni; il più degno di gloria.

I. U. Tarchetti 1841-'69.

Povero Tarchetti! Ribelle alla burocrazia, a cui era venuto come sottocommissario di guerra recando nell' anima la tristezza e i sogni della sua pianura piemontese, e già infermo, egli aveva assunto dal Foscolo il nome di Ugo per esser meglio chiamato alle battaglie della letteratura, che non gli darebbero da mangiare e pur troppo gli dieron da bere.

Ohimè! sono prostrato; non beverò più! Il vino ha delle rivelazioni terribili! Io vedo ora il mondo sì nero e tutte le sue creature sì tristi che..... — oh! Iddio me lo perdoni! — ma io vorrei essere sulla cima più elevata delle Cordigliere, e recere su l'umanità.

Era anche presto: se mai sarebbe stato meglio, per recere

su l'umanità, attendere l'arrivo dei *Rougon-Macquart*. Frattanto il Tarchetti gettava alle pagine di *Fosca* gli ultimi gridi delle sue proprie torture, abbandonava su quelle pagine l'ingegno febbrile comprimendosi d'una mano il cuore, e moriva.

Che lasciava al suo nome? Il *pathos* dei romantici, il realismo del Balzac, il naturalismo del Rovani e la bohème, fermentandogli nell'avida fantasia, mentre già lo rodeva il male occulto, l'avevano commosso alle pene di *Paolina* ('65), alle strane ebbrezze dei racconti *L'amore nell' arte*, delle storie *d'un ideale* e *d'una gamba* e dell'*Innamorato della montagna;* isterismo, etisia, demenza gli agitavano invenzioni e visioni. I giovani contemporanei, e qualcuno di poi, piansero a leggere *Fosca*, che parve un racconto « terribile »; egli forse pianse a leggere queste parole, che il Dall'Ongaro scrisse, fra altre lodi, per *Una nobile follia:*

> O io m'inganno, o l'episodio della battaglia della Cernaia vale esso solo tutte le descrizioni di battaglie scritte in questi ultimi tempi, compresa quella di Waterloo nel secondo volume dei *Miserabili*...

Una nobile follia (*Drammi della vita militare;* 1867) è quella di un artista, misantropo in apparenza, che dalla guerra in Crimea tornò col rimorso d'aver ucciso un uomo solo (un nemico?) e con tal grado d'orrore da accusare negli eserciti una ignominia della società umana e da proteggere, per quanto poteva, la vita dei più umili e spregiati animali.

Nella demenza di questo « antimilitarista » si ripercuotevano allora, nel '67, la stanchezza, il disagio economico, tutti i sacrifici delle nostre guerre infortunate; e il racconto del Tarchetti quasi divenne popolare, mentre sembrò rivelare una nuova forma d'arte per « l'originalità, la passione, la fecondità d'idee, le descrizioni vive, immaginose della natura e del cuore ».

Oggi quella follia dell' « antimilitarismo » è opinione politica, è idealità civile, è filosofia.

Sette anni dopo che il Tolstoi pubblicasse la *Guerra e la Pace* ma trent'anni prima che il Tolstoi sembrasse a tutta l'Europa un grande filosofo « antimilitarista », Iginio Ugo Tarchetti pensava e lamentava così:

Esecrazione della guerra e della milizia.

> Dio ci ha concessa una sola via alla vita, ed è l'amore; una sola via alla felicità, ed è l'amore; una sola via alla perfe ione, ed è ancora l'amore...
>
> Insensati, codardi!.. stupidi e miserabili assassini!, gettate le vostre armi e guardate: dietro quei fantasmi che si chiamano il valore, il dovere, l'onore militare, gli interessi della nazione, vi è una cosa viva, ributtante, deforme; vi è un mostro che si pasce di vittime umane, che si avvinghia a voi, alla vostra li-

tertà, alle vostre sostanze!.: ambizioni..; interessi.. Ma occorreranno dei secoli prima che essi intendano che tutto è falsato, che la loro educazione, che gl'interessi di pochi astuti li hanno traviati dalla loro via, eludendo le leggi più sacre della loro natura, che la verità è stata da essi travisata, lo scopo dell'esistenza deluso, il senso morale deviato, la colpa imposta, l'errore propagato e premiato.

Povero Tarchetti! Col racconto della *Nobile follia*, in cui la penetrazione psicologica ebbe sprazzi splendidi, come per divinazione, egli accompagnò al suo nome, per noi, un ammonimento e un desiderio.

Il desiderio: che gli italiani, avanti di stupire ad ogni voce che odan di fuori, ascoltino e ridestino le voci famigliari.

L'ammonimento: che l'artista perisce se non lo contenga il freno dell'arte.

Perchè la povertà dello stile e la bruttura del linguaggio furono grandi in questo periodo che qui si chiude. Si direbbe che « scapigliatura » e « realismo » esentassero anche i migliori dal comprendere a che riducevano l'arte della parola con quel loro discorso tra scolastico e plateale, tra francese e regionale, che non aveva nè semplicità resistente, nè schiettezza soggettiva, nè precisione obiettiva.

A. Zoncada 1813-'87.

Chi poi s'impacciò nella questione della lingua, fece come lo Zoncada. Qual miseria non solo nell'invenzione della *Siciliana* (1868), orfanella perseguitata in ritardo! Che miserevole stento e affettazione nel linguaggio, in cui lo Zoncada era professore e in cui, riserbando ai dialetti quel che v'era di fiorentino, credeva conservar la verità conforme ai personaggi! Altro ci voleva per la verità! E altro ci voleva, secondo il Carducci, per il romanzo italiano, che avrebbe potuto far molto « in pro della borghesia ciuca, poltrona e cialtrona ». Ma (il Carducci scriveva al Barbera nel 1869) « l'Italia il romanzo non lo sa fare ».

A pro della borghesia ciuca uscivano allora e da qualche anno, nella sola Milano, *Il romanziere illustrato* e *Il romanziere delle famiglie* del Sonzogno, *Il romanziere cosmopolita* del Gottironi, *Il romanziere contemporaneo illustrato* del Richiedei e *Il romanziere illustrato contemporaneo* dei Treves. I quali periodici, come le collezioni e i florilegi romanzeschi che avevano editori a Milano, a Torino, a Livorno, a Firenze, a Napoli, recavano di preferenza narrazioni straniere. Ma i Treves, con quella sagacia che in breve tempo faceva di loro i più fortunati editori di romanzi, già dal '67 nel loro

Romanziere avevan dato luogo all'amore dell'arte nostra pubblicando contemporaneamente a un romanzo francese e uno tedesco o inglese, un romanzo originale italiano; e ve ne ammisero del Bersezio (*Il piacere della vendetta*), di B. Malfatti (*Il Casino del diavolo*), di C. Bianchi (*Lo sbarco di Favazzina*), di C. Bosio (*La Fontana dei sospiri*), del Guerrazzi (*Il destino*), di M. Leoni (*Le favorite dei Re*), ecc.; e già con il Bersezio (*La carità del prossimo*), con C. Mascheroni (*La vita qual'è*), col Tarchetti e con i primi racconti del Barrili (*Capitan Dodero*, *Santa Cecilia*, *Il libro nero*), e del Farina (*Due amori*, '69), e con novelle del De Castro, avevan introdotti scrittori e cose d'Italia nella piccola *Biblioteca amena*, che proseguì fino al 1875 per lasciar libera la via alla nuova *Biblioteca amena*, tuttora viva e aperta ai romanzieri nostri.

V. Bersezio n. 1839.

A pro della borghesia poltrona G. Boccardo, allora, faceva del Barrili una rivelazione. E non tirava innanzi per la strada sua, che correva tra il Ponsard o il Champfleury e la Sand della penultima fase, fra il realismo e il buon senso, l'onesto Bersezio, a cui il Camerini aveva appena rimproverato il « frasario sbiadito d'una conversazione stanca » per proclamarlo « uno dei veri eroi della presente letteratura »? (*L'odio*, '63; *Gli Angeli della terra*, '64; *Il piacere della vendetta*, ecc.). E il Farina non meritava già le prime carezze della fama?

Del resto, la borghesia cialtrona, divorando romanzi stranieri, s'appagava di così poco in quanto a roba italiana! Aveva dato fondo a tre edizioni di *Francilla la fioraia* ('65), racconto di E. Montazio; ammirava il Capranica e la Rosina Muzio Salvo (*Le due contesse*, '65; *Martina*, '69) e Sara (*Le due fidanzate*, '65); non sdegnava G. C. Castagnola (*La varietà*, '65), C. Donati (*Tra le spine*, '69), C. Mascheroni (*Le due Claudine* '69); se la godeva col Faldella; con le bizzarrie, non prive di De Koch e di Le Sage, e coi racconti a tinte sociali del Gherardi del Testa (*Gli scolari di Pisa; Il figlio del bastardo*, '47; *La farina del diavolo*, '65; *La povera e la ricca*, '63; *L'orfano o la vendetta*, '69); non s'interessava del *Papa liberale* ('67) e degli altri racconti politici e sociali di G. Vollo, preferendo quelli di L. Stefanoni (*L'inferno*, '65; *Il Purgatorio; Il Paradiso*). Si commoveva alle *scene della vita torinese* del Cesana (*Tommaso*, '61 e *Michelina*, '63) e ai racconti del Maineri (*Amore e fatalità*, '66, più quelli già ricordati). S'inteneriva per *Le due orfanelle* ('70) del Iacoangeli; per la

Bizzarrie e opere buone.

Maria di Rio Rosso e per la *Tratta dei fanciulli* del Guerzoni. *La tratta* ('69) era un'opera buona — se non una buona opera; ancor ligia al romanticismo decadente e al Sue —, e narrava di due piccoli calabresi, fratello e sorella, che da saltimbanchi finivano brigante l'uno e l'altra, scampata al postribolo parigino, vittima del fratello stesso, per difender da lui l'amante francese..... Era un'opera buona, e tutti dicevano una buona opera, *Un giorno a Madera* ('69) del Mantegazza.... E la *Vita militare* del De-Amicis? Balzò fuori allora « Edmondo dai languori, il capitan cortese »!; due anni dopo che Emilio Zola ebbe tracciato la genealogia dei *Rougon-Macquart* con a capostipite una nevrosi!

Ma Giovanni Verga, ancor titubante fra le regole di sintassi e repugnante dal vocabolario, aspettava ad imparar dallo Zola che alla sua arte — italiana — era necessario il sole della sua Sicilia.

CAPITOLO SESTO

Il romanzo recente

(1870-1901)

Il dogma zoliano. Imitazione; tradizione; reazione in Italia.

I. Manzoniani e borghesi. — *Amore bendato* (1875); — *Come un sogno* ('76); — *Mater Dolorosa* ('82). — Farina; Barrili; Rovetta. — Molti e molte. — De Amicis. — Neera.

II. Naturalisti e psicologi. — Prime avvisaglie. — La ricetta. — *I Malavoglia* ('81): G. Verga. — L. Capuana e la combinazione di due metodi. — M. Serao: eccessi e difetti. — Molti. — A. Oriani. — F. De Roberto.

III. Moralisti. — Facoltà del Fogazzaro. — L'ascensione dell'amore; — perchè simpatica e antipatica. — Disparità e disarmonie. — Vita. — Comicità e spiritualità nell'arte descrittiva. — E. De Marchi.

IV. Il romanzo edonistico o estetico. — Genesi del romanzo d'annunziano nel *Piacere* ('89). — Affinità e influenze: Goethe, Byron, Gautier, Flaubert, Maupassant, Bourget, Barrès, ecc., e i russi. — Incitamento dal Carducci. — Difficoltà del nuovo romanzo lirico psicologico e proposito vano. — I difetti; le accuse di falsità, d'immoralità. — Inventiva. — I pregi: colore e luce; poesia; eloquenza.

V. Ragioni e modi del nuovo romanzo storico.

Francesco De Sanctis profetò nello Zola il « sacerdote massimo della nuova religione letteraria dell'avvenire »; e fu giusta profezia se noi limitiamo l'avvenire intravveduto dal De Sanctis a qualche anno prima che finisse il secolo XIX. Non era, del resto, previsione difficile. A mezzo il secolo XIX il pensiero moderno volgeva al « sensualismo »; sensualismo filosofico, scientifico, artistico. E col Balzac, con i realisti inglesi, quali il Dickens e l'Eliot, col Flaubert, il romanzo compieva la reazione all'individualismo soggettivo romantico. Alla formula « l'arte per l'arte » doveva succedere la formula « l'arte con la scienza e per la scienza ». Nell'arte, che divenuta ancella della scienza e sistemata all'esperienza dei sensi respingeva anch'essa tra le ipotesi Dio e l'anima, doveva succedere il « romanzo sperimentale ».

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle: il continue et complète la physiologie.... Esso è la littérature de nôtre âge scientifique...; la représentation de la nature et de nous mêmes en vue du perfectionnement physique et morale de notre espèce.

Il romanzo sperimentale.

Fu questo il verbo di Emilio Zola pontefice massimo; fu tale il romanzo che insegnò « l'amara scienza della vita »; che ammorbò nelle cliniche, impazzì nei manicomi, si lordò nei lupanari, s'incanagliò nelle galere e sommosse dai fondi più bassi delle società mostri veri e inverosimili, in apparenze di « bestie umane ».

Era l'epopea del turpe; era la poesia dell'*argot* e della bestemmia.

Tuttavia il maestro, sdegnoso di tal nome e avverso ad ogni scuola, non sottraeva il nuovo romanzo alle difficoltà e ai fini dell'arte. Sottoponendo l'uomo alle scoperte della fisiologia e della psichiatria, alle leggi fisiche e chimiche, alle informazioni e deformazioni dell'ambiente, e costringendo l'artista a obiettivarsi nei fenomeni, accresceva ed estendeva la difficoltà dell'invenzione, perchè obbligava ad osservare fedelmente le leggi della natura. E dicendo che l'arte è « la nature vue à travers un tempérament » non limitava gli uffici dell'artista a « copiare », nè fu sua colpa se troppi suoi seguaci pretesero far dell'arte, privi appunto di temperamento artistico! Infatti lo Zola fu pittore e fu poeta. Pittore, eccelse nel rappresentare la vita della moltitudine umana, la tumultuosa unità della folla, e nel dar mirabile rilievo e vivo colore alle cose esagerandone, per sua natura, le impronte e i contorni; poeta, per idealizzazione e per sintesi, elevò i personaggi, di cui coglieva piuttosto i caratteri esteriori che l'intima indole, a significazioni simboliche; a far di Nanà, per esempio, il simbolo della corruzione borghese.

Ma nel primo e più valido periodo dell'arte sua, e avanti di cercare, nel secondo periodo, la rigenerazione sociale con i nuovi « evangeli », lo Zola venne trascinato dalle sue stesse teorie a un pessimismo che gli espose nell'uomo la brutalità sin nefanda; e se fu cinico ma casto lui, casti non furono i suoi seguaci. I quali, come sempre accade, ne presero alla lettera gl'insegnamenti; non videro in che la sua dottrina fallava e contrastava alla opera sua.

Ed egli insegnava che lo stile e la lingua non importavano, anzi nuocevano alla verità, e che nella narrazione si sarebbe giunti ad abolire del tutto la tecnica. Vagheggiava un'arte

narrativa ridotta ai minimi termini; a brevissime biografie compendiate su note prese per istrada, nel taccuino. Ciò era molto comodo e opportuno in Italia, a risolvervi ogni questione di lingua, di stile, e di romanzo nazionale! Ma che romanzo nazionale! L'Italia era fatta; la nazione, no; e il Leopardi aveva detto bene: « Gli Italiani non hanno costumi; essi hanno delle usanze. Così tutti i popoli civili che non sono nazioni ». E forse meglio aveva detto il Guerrazzi: « In questa terra ormai di proprio non sappiamo far altro che sbadigli ». Facemmo anche noi gran battaglie, su tutti i periodici, pro e contro il « naturalismo », mentre tutti i romanzi dello Zola andavano a ruba; e facemmo di quelle tali note che coglievano su, per la strada, usanze, e non costumi. Quanti *bozzetti!* Di *bozzetti* se ne fecero anche di belli, con rappresentazione paesana sincera, con efficacia artistica, e perfino con l'efficacia civile d'Italiani che davano e imparavano a conoscere genti italiane. Ma s'intendeva acqua e non tempesta! Che gragnuola rovinosa! Tra la pioggia bozzettaia piombarono romanzi molto grossi e molto sporchi, recando un contagio più grave che quello degli sbadigli nostrani. Intanto in Francia il discepolo la cui fama supererà un dì quella del maestro, l'osservatore più freddo e più acuto del naturalismo, il Maupassant, evolveva e reagiva. Tornò alla lingua francese e cominciò egli la riforma della contenenza romanzesca. « Le roman d'aujourd'hui — diceva il Maupassant — écrit l'histoire du coeur, de l'âme et de l'intelligence a *l'état normal* ». Dunque non più la ricerca del fenomeno o del vero inverosimile: bisognava con e dal metodo naturalista « dégager la philosophie de certains faits constants et courants ».

I bozzetti.

Altri romanzieri d'indole realista, e quindi affini allo Zola, sopravvenivano in Francia a rompere essi pure i rigori zoliani: erano i Russi; naturalisti di vita più vasta e piena, più semplici e risentiti di misticismo. Contemporaneamente contrastava allo Zola il Bourget per la stessa strada del romanzo scientifico, ma con metodo opposto; con la cura e la sottigliezza della forma e coll'analisi che procedeva dall'animo interno alla vita esterna; con lo studio delle cause, anzichè con l'osservazione limitata a quel che si vede, agli effetti.

Però in Italia permaneva a lungo, inconcusso, l'impero dello Zola. Invano i critici più savi (Martini, Panzacchi, Bonghi, Masi) ne dimostravano la fallacia delle presunzioni dogmatiche. Invano Ruggero Bonghi sorrideva e diceva:

Lo Zola i *Rougon-Macquart* se gli fa lui con le sue proprie mani.... Per la sua tesi sperimentale sarebbe bisognato che glieli avesse fatti e presentati la natura; e che in creature non escogitate dalla sua fantasia, ma ritrovate nella realtà, egli avesse additato e tracciato il fato della discendenza. Bonghi e Carducci.

Eran parole! Parevano bestemmie! Si comprendevano assai poco le prime modificazioni, variazioni e ribellioni di Francia. S'ammirava, da noi, il Bourget, ma da secoli eravamo maldestri alla psicologia; s'ammirava il Maupassant, ma senza guardarlo profondamente; s'ammirava il Loti, ma ne aveva prevenute da noi le impressioni esotiche e i colori descrittivi Edmondo De Amicis. E potevano produrre una reazione effettiva quei novellatori solitari che resistevano, più o meno puri, nella tradizione manzoniana? Ci voleva altro! La reazione poderosa venne infatti da tutt'altra parte. Avevamo, per fortuna, un poeta; e Giosuè Carducci ammoniva:

Il realismo significa che non sappiamo più inventare, immaginare, raccogliere in uno le impressioni; descriviamo minutamente a inventario, e scambiamo per cima dell'arte la fotografia.

Il Poeta consigliava anche alle imperiture necessità della forma esterna, agli uffici della prosa e de' suoi elementi, vitali nella lingua, perchè chiamar letteraria e non viva la lingua italiana era un pretesto: « la questione della lingua esser, più che d'altro, questione di stilo, anzi di arte ». E da questa disciplina doveva risorgere prima di tutto una reazione formale: d'arte, anzi di stile. Ma il Carducci adorava le forme classiche e odiava i romanzi. Bisognava perciò un aiuto alla sua influenza; e, chi lo crederebbe?, all' « italianità » della disciplina carducciana venne in aiuto, per l'arte narrativa, il cosmopolitismo! Questa strana alleanza, questo ibridismo era un fenomeno affine esso stesso alla reazione che succedeva fuori d'Italia. Tutto il mondo risonò di Maeterlink, di Rossetti, di Ruskin, di « simbolismo », di « preraffaelismo », di « pura Bellezza »; come dire che rinnovando si doveva ritornare alla vita spirituale, alla forma, allo stile. — Frattanto procedevano per la loro via quei narratori solitari che contro il naturalismo e l'arte decadente avevan più o meno tenuto fede al Manzoni. Nei *Promessi Sposi* non eran forse realismo, naturalismo, psicologia, genio nazionale? e, per di più, allegoria o moralità religiosa o sociale? Non vi echeggiavano voci più nobili che quelle dei decadenti francesi? Seguendo la traccia manzoniana, sebbene non sordo neppur lui a voci del nord, e con pensiero desto

alla scienza, alla fede, alla filosofia e all'arte, fin dal 1881 Antonio Fogazzaro stette contro al naturalismo quasi non volendo.

Ma gli altri ricordevoli del Manzoni, senza pretese di riformatori e meno filosofi e meno poeti del Fogazzaro, pratici nel raccontare e sinceri anche nelle attitudini umoristiche per un certo loro naturale buon umore, rimasero paghi del diletto che recavano a un loro pubblico. Si possono chiamare « borghesi » non per dispregio, ma così per la realtà che ritraggono o per i modi con cui ritraggono la realtà, come per il pubblico a cui si rivolgono. — S'intende però che queste distinzioni di romanzieri « manzoniani e borghesi », « naturalisti e psicologi », « moralisti ed esteti », non sono assolute e decise. Le tre categorie valgono per indicare le note più caratteristiche; non escludono nè osservanza ad esempi stranieri, nè contaminazioni, imitazioni o assimilazioni fra gli stessi scrittori che esse annoverano e distinguono.

S'intende inoltre che in questa *Storia del romanzo* la storia propriamente detta, cioè la materia da rimestare come di fatti lontani, o come cosa fredda e morta, è finita. Lo storico contemporaneo è sempre e soprattutto un critico. E c'è critica che non falli?

I. — Manzoniani e borghesi: Farina, Barrili, Rovetta, De Amicis, Neera.

La critica.

Quei pochi critici che presso e dopo il '70 esercitarono meglio il lor paterno ministero intorno alla letteratura narrativa, lamentavano la sorte del romanzo italiano che non c'era. Non ci poteva essere il romanzo nazionale senza nazione intimamente composta e senza conformità di costumi; tuttavia essi, per amor di patria si ostinavano a invocare romanzi di efficacia civile. Riconoscevano la singolare potenza artistica di alcuni dei naturalisti e psicologi, ma già per gli uni e gli altri, come più tardi per il D'Annunzio, scotevano afflitti il capo allo smarrimento dei nostri più vivi ingegni; nè valevano a confortarli le opere di tutti coloro che, se non tenevano a dirittura la via del loro desiderio e della loro speranza, facevan proprio tutto quello che potevano, e che forse era sol possibile fare, per non uscire dalle buone norme della tradizione italiana. Limitandosi intorno a questi ultimi in giudizi particolari, quei critici compiangevano quasi in tutti la povertà del lin-

guaggio e della psicologia, e ne lodavano non di rado invenzioni o personaggi o forti scene, e intanto non avvertivano un fatto curioso: che i loro giudizi particolari si rassomigliavano tutti, e che gli scrittori giudicati assumevano dalla stessa loro critica, a poco a poco, evidenti caratteri di somiglianza. Come mai? Da che derivava cotesta somiglianza di contenuto e di forma in molti romanzieri d'ambo i sessi? Non era l'uniformità del « romanzo italiano », che non c'era. Non poteva essere l'uniformità d'una mediocrità poco aurea, perchè, volere o no, quattro o cinque del numero superavano d'assai tutti gli altri con opere celebrate in patria e fuori. Nemmeno poteva essere uniformità scolastica, perchè mancava la disciplina unica e comune; perchè attenendosi alla tradizione, costoro restavan divisi o solitari e commettevan essi stessi non rare infedeltà. Tutti poi si sarebbero meravigliati di trovarsi più o meno d'accordo, e ne avrebbero avuto piacere. Da che dunque i loro caratteri di somiglianza? Eh! appunto dai difetti per cui questi romanzieri dispiacevano ai critici e dai pregi che in essi trovava il pubblico: il pubblico a cui essi si volgevano e da cui essi medesimi uscivano; il pubblico da cui più o meno, e secondo l'ingegno e l'arte, traevano argomenti e caratteri. Ed era la borghesia: quel ceto medio di colore grigio che mutava molto adagio, e pure conteneva in sè molti che o decadevano o salivano in fretta.

Il romanzo borghese

Dopo il settanta la nostra borghesia si credè in diritto di cheto vivere.

Abbastanza corrotta, ma tenuta a un fondo o di rettitudine antica o d'antica ipocrisia; non poco ingnorante, ma abbastanza vana e perciò non sorda ai rumori mondani e non cieca alle novità mondiali; infiacchita dal passato e scettica, ma entusiasta ad ogni festa e tenera soprattutto dell'esercito, cui dava figlioli; sollecitata alla filantropia, più che dal presente, dalle oscure minacce dell'avvenire, ma sempre più indifferente alla religione, questa brava gente campava di solito con la facile filosofia della vita pratica, riposava a lungo nell'ottimismo giocondo e grasso del dopopranzo, se la passava nel pettegolezzo cittadino e nello scandalo parlamentare e si sbellicava alla *pochade*.

Campava così, o avrebbe voluto campare così. Perchè c'eran pur molti a cui la sollecitudine del lavoro e del guadagno e il disagio economico toglievano tanta tranquillità di

vita; e c'eran quelli che l'ambizione traeva fuori dell'ordine comune. Poi a tutti eran rimasti scoperti, più o meno, i nervi, e il bel cielo d'Italia da un pezzo pativa di nebbie, e la vita moderna prorompeva per tutto, da tutte le parti, col tremito del telegrafo e della nevrosi. Ecco dunque il contrasto tra la quiete goduta, o la quiete desiderata, e l'inquietudine delle necessità particolari o universali. Spostati che, magari, incappavan nel codice dopo d'esser entrati in Parlamento; birbanti, decorati o no, che scappavano in America a fare i galantuomini; suicidi per dissesti: notizie sempre « interessanti »! Suicidi anche per amore o per stanchezza della vita: malati o sognatori non sempre stupidi. E nelle famiglie passava anche spesso la tragedia dell'adulterio; nè sempre finiva in commedia. Ecco come alle *pochades* potevan far dilettoso contrasto Dumas e Sardou, e, ammirati a forza di volontà o di simulazione, Wagner e Ibsen.

Di coloro che leggevano, i più leggevano lo Zola. Ma neanche dispiaceva a molti trovar un po' se stessi nei romanzi, qualche volta italiani, o con la lor vita propria, o con i loro desideri inesaudibili, o con la tentazione delle forti passioni proibite; e piacevan Farina, Barrili, Rovetta. Quanti Leopardi, ignari e innocui perdigiorni da caffè e da club; scettici ingenui, e indifferenti figli della loro abitudine e mariti di senno, si sarebbero innamorati della moglie se fosse lor caduta una benda sugli occhi, una cateratta! Quante Erneste, illuse dal collegio e dalla giovinezza, avrebbero forse preferito di cadere nelle braccia maritali che pericolare con l'amico del marito, se le avesse trattenute un'occasione di umile sacrifizio e se, frattanto, le avesse intimidite un segreto panico o un antico scrupolo per merito d'uno stornello che sembrasse cantare: *è lui!* o *non è lui!* Quanti dottori Agenori, fior di galantuomini, avevano per codice la massima: *Godi senza dar dolore agli altri!* (*Amore bendato* di Salvatore Farina).

S. Farina n. 1846.

Ma così graziose attenuazioni della realtà bastavano a chi viveva in stretti limiti morali? Dove mancan fede salda e vasta idealità, gli obblighi della vita sembrano gravi affanni; i legami domestici divengono ceppi servili; le pene economiche affliggono più dei sacrifici del cuore, e per « star bene », mangiar bene e vestir bene, le ragazze borghesi sacrificavano il cuore al matrimonio per corrompersi dopo. Cresceva intanto il fastidio degli affari minuti, dei piccoli affetti, delle meschine cattiverie,

o di quella *mania livellatrice* da cui la società odierna sembrava assalita in tutto o per tutto. Si viaggiava in ferrovia; e lo stesso vagone trasportava un vivo dolore, una luna di miele e grossi pacchi di campioni a *bon marché*.

Ma amore, libertà e pace hanno ancora tentazioni idilliache dove non ha più presa alcun'altra tentazione o di gloria o di impero o di gioie sovrane. Non è morta ogni chimera... Oh sognare un po'! fantasticare dolcezze di medioevo romantico! dimenticare! Ed ecco nello stesso vagone, mentre appare e fugge dal finestrino la libertà dei campi, eccovi una gentildonna fantasiosa e bella, infelice e resistente nella virtù, e un poeta d'intempestivo spirito cavalleresco. L'uno difende l'altra da un importuno donnaiolo, e scendono entrambi a un bel villaggio d'Italia; lui per affrontare l'offensore, e lei per impedire la tragedia... Invece pervengono sani e salvi, e già innamorati, a una casa campestre... Che sarebbe accaduto ai tempi dell'abate Chiari? Che cosa dovrebbe accadere, adesso, al tempo dello Zola? La solita storia! Il poeta e la gentildonna, paghi nei sensi e malcontenti nell'anima, avrebbero confessato, dopo, a vicenda le loro miserie... No... Piuttosto il poeta dormirà, quella notte, fuori della casa rustica, su l'erba, e solo il giorno dopo egli meriterà che la gentil donna l'accolga in un vecchio castello, disposta a concedergli il premio della sua discrezione, a dargli di sè stessa tutto fuorchè le solite miserie del nome e condizioni di vita e obblighi famigliari, ecc. Oh l'idillio d'una settimana, tra due che si conoscono e s'ignorano così, non sarebbe sublime?

Un giorno di felicità, gustato in mezzo alle asprezze del cammino, è come un faro amico sul mare, come un'oasi nel deserto, come un sogno nella vita.

A. G. Barrili n. 1836; G. Rovetta n. 1850.

Come un sogno, racconto di Anton Giulio Barrili, fu tenuto per un capolavoro. Ma non bastava a soddisfare e a distrarre le anime attediate della vita comune e solita. Dopo il racconto dell'amore che sorride, dopo l'attraenza dell'amore che sogna, doveva piacere la tentazione d'un grande amore che pianga. In ogni esistenza e in ogni coscienza, sia mediocre o sia bassa, sopravvive il dramma umano, e, di contrasto, come par bella la tragedia che travolge nella morte cuori puri ed impuri e abbatte anime alte e possenti! La *Mater Dolorosa* che donna! Una madre eroica; la cui virtù specchiava idealmente qualche cosa di un'antica aristocrazia che periva al sor-

montar della corrutela democratica. Infatti nella figliola di lei, viziata agli esempi delle cameriere e ai contatti dell'innamorato plebeo, in quella duchessina frivola, adultera spensierata quando la madre gemeva infelice e inferma, traspariva la corrutela della gente nuova che avida di piaceri, inconscia d'ogni idealità civile, faceva strazio dell'onestà e della libertà. Il sacrifizio della madre dolorosa, la quale al disonore della figlia anteponeva disonorar sè facendosi credere essa l'amante di un uomo abbietto, e si mostrava colpevole, essa, al marito della figliola — proprio a colui ch'ella aveva amato e amava in segreto e che era ben degno del suo amore —, oh questo sacrificio, questa forza senza pari a che resisteva? Alla vendetta d'un giornalista demagogo e delatore con lettera anomina, e cavaliere.

Fin la balbuzie con cui il duca promosso dal Parlamento al Senato ammoniva al progresso democratico, rendeva a meraviglia gli impacci della nuova eloquenza; e l'ambizione di lui, che resisteva con la politica alle sciagure della sua famiglia, ritraeva a meraviglia l'egoismo d'una gente fatua e procacciante. In questo romanzo piano nella forma, dichiarativo in tutte le più piccole particolarità dell'azione, ligio a una prosa facile e umile fino ad essere scorretta, era salva anche la morale: alle pagine calde di sensualità atteggiate come nei romanzi francesi (sebbene tutto il mondo sia uguale in certe « situazioni ») seguivano le gelide pagine della morte; alla colpa seguiva il castigo e l'amore quietava nel perdono. Che cosa desiderare di più? Con più ragione anche *Mater Dolorosa* del Rovetta fu tenuta per un capolavoro.

Il Farina, il Barrili, il Rovetta con forze e apparenze diverse riuscirono così, in gran parte dell'opera loro, romanzieri dalla nostra vita contemporanea. Chiedeva il primo:

Caratteristiche del Farina.

Sarete voi romantici o idealisti, o realisti, oppure veristi, o sia impressionisti! Tutte queste parole, e altre di simil genere, vogliono rappresentare qualche cosa, forse una scuola, sicuramente un difetto. E voi fate a modo mio; siate voi stessi, sinceramente voi, sempre voi; le mode passano, resta la sostanza.

Voleva dire: attenetevi al buonsenso e al « cor sincerum ». Infatti quando paragonavano il Farina al Dickens facevan torto anche a lui, che dagli artisti stranieri aveva appreso non poco, ma che non imitava nessuno neppure nell'*humour*. L'umorismo del Farina tiene di quel buonsenso che intercede fra la bonomia del filosofo ottimista e fra l'indulgenza spontanea dell'Italiano tranquillo e cordiale. La sua arte e lo stile modesto

o garbato, mai indecoroso e non esente di scrupoli manifestati in carattere corsivo, contengono a giusta misura i sorrisi e le lagrime delle sue narrazioni, che son piuttosto racconti che romanzi; e se alle dolcezze famigliari si mescono talora le amarezze del realismo, questo v'è sempre mitigato dal sentimento e dall'idealità: *Il romanzo di un vedovo,* '71; *Fiamma vagabonda*, '72; *Fante di picche,* '74; *Il tesoro di Donnina*, '74; *Dalla spuma del mare*, '76; *Capelli biondi,* '76; *Oro nascosto,* '77; *Per i begli occhi della gloria,* '87; *Fra le corde di un contrabasso,* '84, 2.ª ed.; *Don Chisciottino,* '90; *Che dirà il mondo,* '93; *Il numero 13,* '95; *Per la vita e per la morte,* '91; *Più forte dell'amore,* '91; *Madonnina bianca*, '97; *Vivere per amare,* '97...

Caratteristiche del Barrili.

Anche più fecondo del Farina fu ed è Anton Giulio Barrili; il romanziere più facile per il pubblico non difficile. Dal dì — alla fine del '68 — che Ger. Boccardo proclamò « veri gioielli » i racconti di lui, pubblicati in appendici o in edizioni di poche copie — *Capitan Dodero*, *L'olmo e l'edera, Il libro nero, Santa Cecilia* —, egli dissipò energia imaginativa in più che cinquanta racconti e romanzi. Tentò ogni forma e modo: dal romanzo storico medioevale e romano *(I Rossi e i Neri,* '76; *Fra Gualberto, Semiramide,* '74; *Castel Govone,* '78; *Diana degli Embriaci,* '77; *Tizio Caio Sempronio*, '79; *Il Conte Rosso,* '86; *Monsù Tové*, '85*)*, a un ciclo di narrazioni Colombiane ('90-'95); della narrazione giocosa (*La signora Autari,* '89; *Amore alla macchia,* '84), al romanzo di carattere (*La Sirena,* 3.ª ed., '84).

Prolissità; troppa erudizione e non di rado inutile intorno a personaggi scarsi (*Il ritratto del diavolo; Amori antichi,* '91, ecc.); troppa disinvoltura e ostentazione di brio in argomenti lievi e invenzioni bizzarre (*Dama di Picche*, '81; *Il merlo bianco*); troppe chiacchiere, sempre, e non solo nei dialoghi, che però scorrono con rara sveltezza e vivezza; troppa confidenza dell'autore sempre presente ai suoi lettori; troppa somiglianza d'intrecci, d'amori, di personaggi dabbene. *Cuor di ferro* e *cuor d' oro* ('77): potete leggerlo, figliole; leggetelo, figlioli! Ma quando si contenne, il Barrili seppe comporre *Val D'Olivi* ('71) e l'*Olmo e l'edera* che stanno a pari di *Come un sogno* nella grazia delle figure, nella freschezza del colorito, nell'agilità dello stile. — Dei tre, più giovane, più forte, più aperto alla realtà e più esperto alla vita della « buona società », Gerolamo Rovetta è forse il romanziere che più abbia accostato il

Caratteristiche del Rovetta.

vero romanzo della generale vita italiana. Si fece ambiente del narrare la regione e la città più progredita; ne ritrasse e ne ritrae i caratteri comuni tra esse e le altre grandi città e la capitale, e usa lo stile e il linguaggio più idoneo al suo fine. Mentre la Serao, il Verga e il Fogazzaro divenivano maestri superiori nella rappresentazione della vita regionale, nel Rovetta avevano rappresentazione più ampia i mutamenti sociali che avvennero da per tutto dopo il '59, e quelle vicende economiche e quelle trasformazioni dei ceti che dopo il '59 agitarono più particolarmente il nostro paese. Si aggiunga che al Rovetta die' la maggior forza l'elemento stesso della sua originalità, l'elemento drammatico. Per una parte, egli ha proseguito il cammino già preso dal Rovani e dall'Arrighi, cioè ha sottoposto o imposto la vita pubblica e la vita politica all'azione romanzesca ed ha esteso l'argomento passionale alle vicende delle condizioni economiche. Per un'altra parte, non è rimasto libero da influenze straniere, dall'arte naturalista e idealista in quanto s' accordavano alla sua conoscenza della vita e della vita ch'egli conosce, e in quanto s'accordavano al suo temperamento realista e insieme romantico.

Risentì forse più che d'altri, del Feuillet, sebbene non l'imitasse mai nell'eleganza e nell'armonia della forma e sebbene lo superi nella perspicacia dell'osservazione; sebbene il Feuillet rappresentasse la vita aristocratica resistente e il Rovetta rappresenti la vita aristocratica degenere e già in conflitto o già d'amore e d'accordo con la borghesia.

Ma questi elementi di vita politica e sociale e di ambiente mondano, di costume corrotto e di contorno aristocratico, insieme con quel romanticismo che gli suggerisce argomenti di virtù e vizi esagerati, strattagemmi e tipi talora convenzionali, e fin inverosimiglianze e fin languori lirici fra durezze veriste, gli giovano per il cozzo delle passioni, per la concezione drammatica. Il romanzo del Rovetta è un dramma: se non sempre, spesso ha origine dal concepimento di una « scena madre » di « grande effetto » per lo più tragico; sempre il dialogo vi prevale all' interpretazione indiretta dell' animo dei personaggi (*Sott'acqua*, '83; *Il processo Montegù*, '85; *Le lagrime del prossimo*, '87; *Il primo amante*, '92; *La baraonda*, '94; *Il tenente dei lancieri* e *Baby*, racconti; *L'idolo*, in forma dialogata, '97; *La signorina*, '99 ecc.). Si dirà: — Come! Sono drammi questi romanzi in cui si lodano l' unità e la continuità dello

Il dramma.

svolgimento e si biasimano le minutaglie analitiche e descrittive, le lungaggini rappresentative, le scene superflue?

Appunto: è, particolarmente nei primi romanzi, l'eccesso del narratore che dubita soggiacere al drammaturgo; ma dallo stesso eccesso o difetto risulta alla fine quella preoccupazione di contentar tutti, alti e umili, e quello studio della naturalezza che congiungono il Rovetta alla tradizione manzoniana.

E appunto perchè concepisce il romanzo drammaticamente, per commuovere e divertire, senza fatica di tesi, senza rigori di scuole, il Rovetta usa e gli basta il linguaggio che si parla dalla gente media quando essa parla italiano, l'italiano che si parla dove le condizioni cittadinesche obbligano a deprimere i dialetti quantunque le condizioni di coltura non permettano ancora un linguaggio puro e letterario. Così ne' suoi dialoghi trasmoda la mescolanza della favella colta e dei barbarismi, delle ricercatezze e delle volgarità, come nel discorso del mondo che egli rappresenta. Questo linguaggio migliorerà, cioè invecchierà? Non gliene importa. Con l'esempio di Carlo Goldoni il Rovetta risponde che più della forma gl'importa rappresentare la vita qual'è e quale si rispecchia a' suoi occhi. Ma se ciò par giusto nel dramma, come *rappresentazione* identica alla vita reale, non par giusto nell'arte del raccontare, che non sfugge, per amore della verità, all'arte del dire; anzi accresce per amore della verità la difficoltà dell'equilibrio formale stilistico.

Caratteristiche generali.

In attinenze spirituali e formali a questi tre, dei quali si è discorso, dal '70 in giù s'aggruppano molti che nel '70 eran già maturi o prossimi alle prove del romanzo; uomini e donne. Sono romanzieri per divertire, e se per strada scappucciano, conducono sempre, direttamente o indirettamente a casa della morale.

Essi — ripetiamo — contrastano al pessimismo della scuola naturalista con l'arguzia che non è cattiva neppure nell'ironia; con quel certo buonsenso tutto italiano che non va sperduto nemmeno nelle bizzarrie: con quella gentilezza che diviene talvolta delicatezza dolciastra.

Rifuggono dalle aberrazioni dell'arte esotica, quantunque non tutti ne sdegnino qualche carattere o apparenza; odian la tesi o la dissimulano quasi a tradimento dell'ingenuo lettore. Riuscir « simpatici », « farsi leggere »: in quasi tutti questa ambizione è maggiore della speranza di gloria o dell'inten-

zione d'arte severa. Perciò chiacchierano troppo; interpongono troppo sè stessi all'azione e sono, i più, superficiali nel trattar le figure e scarsi nell'atteggiarle ai moti degli animi. Si difendono con l'orrore della psicologia microscopica; si rifanno descrivendo abbastanza bene i luoghi, che sono più facili da osservare. Qualcuno cerca modellarsi alla semplicità manzoniana e s'impaccia: i più tiran via uguali, prolissi, faciloni e poco scrupolosi nell'uso del vocabolario. Alcuni decadono dall'ammirazione del Feuillet a quella dell'Ohnet. Ma qualcuno per sua natura lascia nelle narrazioni una sincerità d'impressioni che consola, e qualche altro ha la piacevole bonomia d'un uomo che s' indugia in certe sue rimembranze tra sentimentali e melodrammatiche. Qualcuno conserva dalla terra nativa l'atticismo del linguaggio e un senso d'aria serena; qualche altro sembra possedere d'istinto più che d'arte la facoltà d'osservare tranquillamente e rappresentare con naturalezza il prossimo suo. A norma di queste note caratteristiche si potrebbero graduare e distribuire tutti quanti; dai vecchi e morti ai viventi e vegeti; dai più deboli ai meglio consistenti.

Già si disse del buon Bersezio, il quale in una trentina di racconti (fra cui *Cavalieri, armi ed amori,* r. storico, '74) lasciò anche nei migliori di dopo il '70 (*Mentore e Calipso,* '73; *Il beniamino della fortuna* '71; *Corrutela,* '77; *Il debito paterno*, '81; *Aristocrazia*, '81) quell'impressione provata da lui stesso di « creazioni le quali, nei freddi periodi della *sua* prosa, riescivan tanto lontano della splendidezza del sogno in cui *gli* apparivano ». A. Caccianiga per i suoi ammiratori ebbe del Dickens, nè mancò di vita narrando della vita campestre e di villaggio (*Il bacio della contessa Savina,* '76; *Villa Ortensia,* '77, bella invenzione drammatica; *Il roccolo di S. Alipio*, '81; *Sotto i ligustri*, '81; *La famiglia Bonifazio,* '86, ecc.) e buon psicologo nelle *Lettere di un marito alla moglie morta*, '97. Il romanzo campestre avevan già tentato S. Chiaia (*La figlia del colono,* 2.ª ed. '73) e A. Ayò (*Le rondini sotto il tetto,* nella *Nuova Antol.* del '70). Al romanzo passionale sembrava dedicarsi G. Fanti (*Abnegazione,* '74, *Infelice*, '75). F. De Renzis fece in *Ananke,* '78, e in *Voluttà*, '85, romanzi dilettevoli per sorprese e nuove arditezze; e un dilettevole racconto fece P. Fambri in *Pazzi mezzi e serio fine,* '72. Dilettarono il pubblico discreto: C. Donati con *Povera vita*, '74; *Flora Marzia,* '76; *La signora Manfredi,* '84; O. Grandi con

A. Caccianiga; De Renzis, ecc.

Il cugino Riccardo, '77; *Il delitto di un galantuomo*, '82; *Tullio Diana*, '90; *L'angelo del focolare*, '76; *Il destino*, '94. Buona fortuna ebbero E. Castelnuovo con *Contessina*, '81; *Due conversioni*, '85; *Dal primo piano alla soffitta*, '83; *Filippo Bussini Juniore*, '88; *Troppo amata*, '93; *L'on. Leonforte*, '94; *Il Fallo di una donna onesta*, '97, ecc.; e G. Visconti Venosta con *Il Curato d'Orobio* e altri racconti minori. Miglior fortuna avrebbe meritato M. Pratesi con *Jacopo e Marianna*, '73; *Il mondo di Dolcetta; In provincia*, '83; *L'eredità*, '89; *Le perfidie del caso*, ecc.

O. Grandi (n. '31); E. Castelnuovo (n. '39); G. V. Venosta (n. '32); M. Pratesi (n. '42).

Dispiace non poter annoverare fra i romanzieri il Panzacchi, così semplice e nobile e degnamente pregiato autore dei *Miei racconti*. Nell'arte del racconto (si leggono ancora quelli della Percoto) Corrado Ricci die' buone prove con *Promessa mortale* e in *Rinascita;* e di Fer. Martini sono belli i *Racconti* ('88). Modernità di vita hanno i romanzi di E. Arbib: *Catene*, '95; *Le tre contesse*, '96; *Vittorie e sconfitte*, '94; *Mogli oneste*, '97, ecc.

Educatrice proseguì l'opera narrativa del Maineri. Meglio delle sue narrazioni ricordate più avanti, son notevoli, di lui, *L'abbazia di S. Lao*, '77; *Ermanno Lysch*, '73; *La Benedizione paterna*, '74, ecc. Tra i facili raccontatori rammentiamo anche Bonfadini (*Povera Marta*, '79); Patuzzi (*Due forze*, '72, ecc.); Cimino (*Due donne*); Caimi (*Su e giù*, '76, ecc.); Della Sala Spada (*L'organista di Pontedelce*, '96); D. Norsa . . .; e agili raccontatori, pur quando l'appendice li accolse in cambio del Montépin e di Ponson du Terrail, Malfatti, Bettoli, Sacchetti, Stefanoni, Marcotti, Tedeschi, Alt, D'aste, Chiesi, e Piccini (Jarro) e Vassallo piacevoli di umorismo alla buona. Del molto fecondo e troppo popolare M. Savini dicono abbastanza alla critica storica alcuni titoli dei suoi romanzi: *Il giglio nero* e *Rose del Bengala, Lembo di cielo* e *Tisi di cuore*. Al romanzo d'intenzioni sociali convengono E. Socci (*Un amore nell'ergastolo*, '87); F. Meleri (*Il divorzio*, '76); M. Uda (*Un povero diavolo, Il cuore di una beghina*, ecc.); T. Moneta (*Vita contrastata*). Il romanzo scientifico rasentò, scienziato illustre, P. Lioy.

M. Savini 1831-'83.

Dalla vita militare trassero impressioni I. Trebla (Alberti, nel *Volontario di un anno*) e O. Novi (*Soldato*, '82), e materia per i suoi molti romanzi Olivieri Sangiacomo, di cui i migliori sono *Il colonnello*, '98, e *Il 101.° Fanteria*, '99.

E proseguendo nella sua maniera il Ghislanzoni (*Due spie*, ecc. '70; *Racconti umoristici*, '70; *Racconti*, '84, ecc., fino alla *Contessa di Karolystria*, '83), chi gli accompagneremo come umoristi? Il Maccanti, il Baudi, il Petrai? il Gavotti e simili? Piuttosto G. C. Molinari (*Il viaggio di un annoiato*, '75) e il Cagna (*Un bel sogno*, '71; *Racconti*, '73; *Quando amore spira*, '95, ecc.). Originale il Faldella, che per mettere in azione la questione della lingua e la sua cultura linguistica, non che la sua esperienza della politica paesana e romana, s'abbandona a curiose trovate (*Un viaggio a Roma*, '80; *Idillio a tavola*, '81; *La giustizia del mondo*, '84, ecc.; *Madonna di fuoco e Madonna di neve*, '88; *La contessa De Ritz*, ecc., fino alle *Verbanine di Apostolo Zero*, '91). Singolare A. Cantoni, pensatore che appunta lo sguardo nei contrasti della vita; umorista fine, non senza impressione di *humour* esotico e, dice il Massarani, psicologo talora « sciupato un poco da quella smania solita di far del nuovo e dell'argutissimo, che mena a dare nelle sottigliezze ». *Un re umorista* ('91) supera per arte gli altri racconti del Cantoni, cogliendo argutamente i cimenti e le intime lotte di un principe devoto al suo dovere e sacrificato alle pastoie e finzioni costituzionali....

G. Faldella (n. '46); A. Cantoni.

Scrittrici.

Scrittrici di romanzi son da nominare, con la lode del motto *in tenui labor*, la Saredo (*Il segreto di Claudio Adriani; Flaminia; Chi rompe paga;* ecc.), e Sara già ricordata; F. Morandi (*I due opposti*, '75, ecc.); E Perodi (*Fra due dame*, '89; *Suor Ludovica*, '94; *La tragedia di un cuore*, '92); *Emma*-Ferretti (*La leggenda di Valfreda*, '77; *Una fra tante*, '78; *Le mediocrità*, '84, ecc.) *Memini*-Castellani (*Vita mondana*, '81; *Mia!*, '84; *La marchesa d'Arcello*, '89; *Mario*, '98; ecc.); *Bruno Sperani*-Speratz (*L'avvocato Malpieri; Un marito; La fabbrica;* ecc.); G. Pierantoni Mancini (*Lidia*, '80; *Donnina*, '92; *Alla vigilia*, '96, ecc.); la *Marchesa Colombi*-Torriani (*In risaia*, '78; *Il tramonto di un ideale*, '83; *Un matrimonio in provincia*, '85, ecc.), *Cordelia*-Treves (*Catene*, '82; *Forza irresistibile*, '89; *Per la gloria*, '86; *Per vendetta*, '93; *Il mio delitto*, '90, ecc.); M. Foianesi Rapisardi, I. Baccini, V. Olper Monis, E. Gianelli, A. Vertua Gentile, S. Bisi Albini, F. Vanzi Mussini, M. Savi Lopez, la *Contessa Lara*-Mancini, G. Ferruggia e *Tommasina Guidi*-Tabellini. Fors'ebbe, quest'ultima, qualche efficacia educatrice nel « femminino » giovine e fu grata al suo sesso, che nei suoi racconti cercava « redimere ».

(*Ho una casa mia*, '81; *Dora Floriani*, '84; *Onestà di donna*, '90; ecc.). — A tante e a tanti, uno scrittore e una scrittrice sormontano per ragion d'arte e di fama.

E. De Amicis n. 1846.

Il primo porta un nome illustre in tutto il mondo e popolare da noi: Edmondo De Amicis. Quanti dei romanzieri che abbiam su nominati, non assentirono più o meno all'arte di lui come a un maestro, sebbene il narratore della *Vita militare* e il fortunato descrittore di viaggi non fosse mai, a rigor di termine, vero romanziere? Pochi nel decennio avanti l'80 non ne ritennero modi, colori o languori. Ed eran pochi i critici che nella fortuna del De Amicis accusavano le descrizioni « a inventario come quelle del p. Bresciani », o le « descrizioni fotografiche », o la eccessiva arrendevolezza della osservazione alle prime impressioni esterne, o la ristretta « facoltà inventiva », e coloro stessi che l'accusavano così (Gnoli, D'Ovidio, Villari) l'ammiravano più o meno e davano in qualche modo ragione al Panzacchi che diceva:

> Della tradizione manzoniana il De Amicis conserva fedelmente e liberamente sviluppa i caratteri essenziali: voglio dire lo studio accurato e sincero della realtà, anche umile e minuta; il gusto elegante della scelta e dell'aggruppamento; la semplicità trasparente nei modi di esprimerla, l'umorismo, la pietà, la fede, e se non sempre la fede, l'aspirazione perseverante e confidente verso un'armonia superiore che mitighi i mali e compensi e componga in qualche guisa i dissidi della vita.

Caratteristiche del De Amicis.

Notarne « lo studio accurato e sincero della realtà anche umile e minuta » era giusto, non meno che notarne la cedevolezza alle impressioni esterne, le descrizioni a inventario e l'abuso del colore. Ma appunto perciò il De Amicis dimostrava l'intima e feconda virtù dell'arte e della disciplina da cui derivava. Procedendo dal Manzoni potevano derivare spontaneamente, liberamente, italianamente forme e modi uguali a quelli che l'evoluzione produceva in Francia. Mentre si negava valore di romanzo, non che alla *Maestrina degli operai*, al *Romanzo d'un maestro* (1890) — il quale era definito piuttosto « una serie ricchissima di quadri, di tipi, di osservazioni, di fatti » —, si affermava un intento sociale così nel *Romanzo d'un maestro* come nell'*Oceano* (1899); e al fine sociale, dopo l'arte per l'arte, non tornava forse il romanzo francese? Mentre nel *Romanzo d'un maestro* si scopriva lo stesso difetto del Manzoni, e il difetto che si noterebbe di poi nel Fogazzaro manzoniano, la incertezza o idealizzazione dei personaggi principali, nel *Romanzo d'un maestro*, come nell' *Oceano*, si ammira-

vano i personaggi secondari perchè « originali », « mattoidi », gente « d'eccezione »; la gente appunto prediletta dall'arte naturalista! Alla quale il De Amicis s'accostò non di rado anche per certe particolarità descrittive e per certe crudezze di linguaggio. E il libro degli *Amici* non sembrò raccogliere quasi altrettanti saggi del nuovo psicologismo narrativo? E mentre s'invidiava nel De Amicis l'arrendevolezza del sentimento nella stessa facoltà dell'osservare cose e luoghi, se ne lodava l'uso dell'*impressione* e si biasimava in lui l'abuso delle qualità del Loti, l'impressionista francese, la cui opera e la cui fama cominciarono una diecina d'anni dopo. — Ma anche una scrittrice dimostrò che certi fenomeni non sono particolari in questa o in quella letteratura e che certe trasformazioni e certi progressi sono necessari, naturali, inevitabili.

Neera n. 1846.

Neera (Anna Zuccaro Radius) ebbe lode di quasi assoluta indipendenza da formule letterarie.

Scrittori a lei cari sarebbero lo Sterne e il Feuillet, dai quali ritenne tinte idealiste e umorismo effettivo nei primi romanzi — dove, del resto, sono più deboli la concezione e l'energia drammatica, più fiacco e inculto lo stile, meno sobrie le descrizioni, più scarsa l'osservazione intima dei personaggi maschili (*Castigo*, '81; *La Regaldina*, '84; *Il marito dell'amica*, '85). Negli ultimi essa potè anche risentire dello Stendhal e del Bourget (*Fotografie matrimoniali*, '98) e del D'Annunzio (L'*Amuleto*, '97), e forse per questo più la lodò la critica straniera. Ma *Teresa* ('86); *Lidia* ('88), e anche *La vecchia casa* (1900) attestan meglio che sincera, gentile e accorta interprete dell'anima femminile sia Neera. Anzi il dire, come fu detto, che ella « non ha veduto in tutta l'umanità che l'umanità femminile », comprende un gran merito: significa che per arte di una donna nella nostra letteratura romanzesca penetrò, forse meglio che per altri, la difficile psicologia della donna. Senza sforzo, senza lambicco, senza astruserie o sudicerie di meccanica naturalista ella conobbe e ritrasse creature solitarie; ragazze invecchiate prive d'amore; donne vittime della società e civiltà contemporanea; mogli ribelli e angeli di devozione. Perchè quest'arte Neera imparò, più che da altri, da sè stessa, e in sè stessa avvertì che la miglior arte sua doveva inspirarsi al « femminile eterno »; ascoltò e vide in sè le sorelle; e l'ammaestrò, come non sa fare nessun altro maestro, il dolore.

II. — Naturalisti e psicologi: Verga; Capuana; Serao; Oriani, De Roberto, ecc.

Il naturalismo — anzi, nel nome che ormai lo proseguiva e inaspriva — il verismo in Italia ebbe verso il 1878 la sua fortezza in Milano, la città più moderna d'Italia. Ivi la vita intellettuale doveva meglio riflettere quel fenomeno che, dalla seconda metà del sec. XIX, e da prima in Inghilterra e in Francia, accompagnava il movimento psicologico, sociologico e scientificamente naturalistico, ed era reazione alle raffinatezze e squisitezze sentimentali e morali dell'arte precedente.

Per duce, i giovani veristi italiani a Milano riconoscevano Cesare Tronconi, polemista baldanzoso e novellatore uggioso (*Madri per ridere*; *Passione maledetta*). Da Bologna mandava armi ai ribelli Lorenzo Stecchetti. Già le donne aiutavano come potevano: A. Pellegrini (*Una sirena*, '76); Emma (*Una fra tante*, '78). E fin dal 1873 il Verga aveva detto:

Non predicate la moralità voi, che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create; voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa; voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e vi getta in faccia. G. Verga n. 1840.

Gli eroi e le eroine del Verga della prima maniera (*Una peccatrice*, '66; *La storia di una capinera*, '73; *Eva*, '73; *Tigre reale*, '73; *Eroi*, '75 e, benchè pubblicato solo nell'83, *Il marito d'Elena*) morivano tra gli ultimi spasimi del romanticismo; affettati, fantasticamente appassionati, artificiati agli esempi di Dumas figlio e del Feuillet e abbattuti dalle condizioni sociali, ma con fremiti di voluttà, ma con gemiti e affanni di sensualità giovanile.

Quando, nel 1879, Luigi Capuana pubblicava *Giacinta*, e la gran guerra prorompeva per tutta Italia. Si ventava l'*odor della femmina* contro i profumi aristocratici; si gettavano le immondizie contro le confetture romantiche. Ah sì? La teoria del « romanzo sperimentale » per i conservatori e per la critica solenne non aveva « nè capo nè coda »?

Ribatteva il Capuana:

Bastare che « il romanziere sia uno scienziato pur dimezzato » o che « la forma dell'arte impersonale risponda all'età

della riflessione, del positivismo, della collezione scientifica »; non si abbandonava perciò l'esercizio della fantasia. Tutt'altro! La ricetta del romanzo naturalista si trovava presto:

Recipe naturalista.

Eredità	10
Ambiente	15
Circostanze individuali	40
Forza maggiore	30
Elementi diversi	5
Totale	100

Però, adagio, venerabili critici: la somma delle parti integrali d'un romanzo era nulla se « l'immaginazione non interveniva e non vi soffiava su il suo *spiraculum vitae* ».

Ed ecco nel 1881 i *Malavoglia*. Indizi del prossimo e pieno mutamento per efficacia del verismo il Verga aveva dato nel bozzetto siciliano *Nedda*, del '74, ristampato con *Primavera* ed altri racconti nel '77. Ora la rivoluzione era compiuta. In mezzo volume di questo romanzo — chiedeva il Capuana — non c'era forse « cento volte più sfoggio d'immaginativa..... che non in tutti i *Conti di Montecristo* »? E nei *Malavoglia* poteva vedersi non l'« astrattezza » del contadino italiano, non la realtà del contadino sicilano o del siciliano d'una provincia o d'un paese, ma la realtà del contadino quale viveva « in un pezzettino di terra largo quanto la palma d'una mano ».

Giovanni Verga fu gridato « lo Zola Italiano ». Col suo primo romanzo egli imprendeva la serie dei *Vinti*; studi « spassionati e sinceri » di « meccanismo » umano e sociale.

I Vinti.

Il *movente* dell'attività umana che produce la fiumana del progresso — diceva il Verga — è preso qui (*nei Malavoglia*) alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali.... Man mano che cotesta ricerca del meglio, di cui l'uomo è travagliato, cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato (!) nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci ed il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa di Leyra*, e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne: se le sente nel sangue e n'è consumato.

Ma che forma conveniva all'opera? Per questo saggio della prefazione (in cui fu corretta la punteggiatura) si potrebbe pensare che il Verga non si preoccupasse affatto d'una forma esterna e ne ostentasse, così, l'incuranza.

Invece:

A misura che la sfera nell'azione umana si allarga e il congegno delle passioni va complicandosi..., il linguaggio tende ad arricchirsi di tutte le mezze tinte, dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici delle parole, onde dar rilievo all'idea, d'un uguale formalismo per conformità di gente e d'idee.

Dunque nella *Duchessa di Leyra*, nell'*Onorevole Scipioni*, nell'*Uomo di lusso* elevandosi personaggi ed azione, del pari avrebbe dovuto elevarsi anche lo stile.

Dei *Vinti* non furono pubblicati in vent'anni che le prime due parti. La serie era interrotta per sempre? O per quale ostacolo l'interruzione si prolungava vent'anni? Preferì il Verga abbandonare l'antico disegno di voluminosi romanzi, persuaso dalle sue stesse *Novelle rusticane* ('85) che la forma novellistica convenisse meglio alla sua arte? L'esagerazione del metodo l'inceppò per opera così lunga in difficoltà insuperabili?

Si pensi:

« Lo stile — per lui — non esiste fuori dell'idea;... deve adattarsi all'idea, deve vestirla e rivestirla *naturalmente* ». Ma l'*idea* era nei *Malavoglia* la vita dei contadini di Trezza, e nei *Malavoglia* egli fuse perciò il dialetto di Trezza nella lingua comune italiana. Salire di un grado, cioè accrescere d'un grado la difficoltà di questa fusione, gli fu ancora possibile in *Mastro don Gesualdo*. Dopo, a lui così povero di vocabolario italiano, fu forse impossibile attingere gli elementi linguistici per la fusione necessaria al discorso parlato della *Duchessa di Leyra*, dell'*Onorevole Scipioni*, dell'*Uomo di lusso?* Vinse forse questo poderoso interprete della realtà una difficoltà di stile e di lingua, per cui avrebbero sorriso tanti condiscepoli zoliani e discepoli verghiani? La *Duchessa di Leyra*, se verrà, significhi ancora una vittoria dell'arte italiana! Contentiamoci intanto che un carico di lupini abbia dato all'Italia, venti anni sono, un capolavoro del romanzo naturalista, come un po' di zucca barrucca le diede, più che un secolo addietro, la stupenda realtà delle *Baruffe chiozzote*!

Difficoltà insuperabili?

La storia della laboriosa e onesta famiglia dei Malavoglia, che privata, dalla leva militare, delle due braccia di 'Ntoni, tenta un affare di lupini e ne perde in mare il carico con un dei figlioli, e s'indebita cadendo a poco a poco in tutta rovina, questa storia fu rappresentata dal Verga così drammaticamente e nettamente come egli aveva voluto; con i colori proprî, con precisione obiettiva ed evidenza scultoria. Il vecchio 'Ntoni,

I Malavoglia.

capo della casa — il quale per dolore supremo morirà all'ospedale —; Mena, la giovane martire per il bene dei suoi; 'Ntoni, il nipote pervertito e, di ritorno a casa, contrabbandiere e omicida; la Lea, che finirà nella mala vita, e Alfio, il buon birocciaio; il *Crocifisso* usuraio; Piedipapera sensale briccone; Santuzza, l'ostessa sgualdrina; l'avida Vespa; la Zuppidda maligna; lo speziale rivoluzionario; il vicario e il segretario: tutti i personaggi comici e tragici della vita paesana di Trezza ebbero vita integra dal profondo studio della verità, e perchè erano imagini più forti della intenzione metodica o del programma stesso che li ricercava. Parlano e piangono; giocano e bestemmiano, si che par d'udirli e vederli; si vive con loro; si vedono per la via, in casa e in mare; s'imparano i loro usi, le loro superstizioni, i loro proverbi, i loro modi di dire, gl'intercalari; e tutto vi si imprime in mente quasi per l'impressione di una vita strana in un paesaggio ignoto e singolare. Senza dubbio all'arte dello scrittore conferi attrazione la novità dell'ambiente che egli ritraeva e che altri novellieri meridionali ritrassero di poi, anche se con meno arte, con fortuna uguale. Per noi del resto d'Italia quella era « terra vergine »; erano poetici quei costumi primitivi; eran forti e umane quelle passioni selvagge. Ma in ciò era mirabile l'artista, paragonabile solo al Tommaseo nella sobrietà dei mezzi, nell'uso di certi scorci, di certi sottintesi, di rapidi trapassi, per cui la luce illuminava più diffusa e improvvisa le scene; paragonabile solo al Tommaseo nella parsimonia e nella rapidità delle descrizioni, nell'espressione della passione e della forza umana per mezzo di poche parole, di discorsi indiretti, di rilievi verbali, di spezzature, di segni. Che scene stupende quella del villaggio allo spargersi della notizia di Lissa, quella della visita che i vicini fanno ai Malavoglia per la morte di Bastianazzo, quella delle eccitazione pubblica per il dazio sulla pece!

Arte.

Mastro don Gesualdo.

Pari per scene consimili, ma inferiore — osserva giusto un critico — « nella potente unità d'impressione », seguì al romanzo dei contadini e dei marinai, il romanzo del muratore arricchito, appaltatore e padrone di fattoria (*Mastro don Gesualdo,* 1888). È vero quest'omo accanito negli affari e nella diffidenza e tuttavia con un fondo remoto di bontà; son veri e vivi tutti quelli che l'attorniano: Diodata l'amante d'un tempo e serva fedele; donna Bianca; l'appassionata e impenetrabile donna Isabella; Speranza, il canonico, il sagrestano Nani, l'orbo; e tutti gli altri.

Come veramente si svolge e precipita la vita di Mastro don Gesualdo, che sposò, arricchendo, la giovinetta di famiglia aristocratica decaduta! Dal paese in rivoluzione, ove i contadini si rivoltano contro di lui, malato e deriso, va e muore a Palermo, nel palazzo dove genero e figlia dissipano le ricchezze da lui accumulate con tanta pertinacia e rigidezza....

Figurazioni individuali di tal forza consentono di astrarre dall'individuo al tipo; consentono al Verga il nome d'artista ideale.

Eppure questi bei romanzi, molto ammirati in Italia e fuori — tradotti in francese, inglese, tedesco e in altre lingue —, non ebbero in Italia nè la popolarità nè l'esito commerciale di tanti altri tanto men belli, e nemmeno la fortuna delle novelle del Verga stesso. Perchè?

Fra i critici, chi dice che il Verga accumulò troppi particolari; chi ne accusò la deficienza « d'aria e di prospettiva »; chi ne biasimò la soverchia indifferenza.

Indifferenza? Via! Come la impersonalità od obiettività assoluta dell'artista è impossibile, il pessimismo o il sentimento del dolore e della tristezza della vita, e una malinconia quasi nostalgica inspirarono il Verga a dispetto del metodo; si sente, ed è una forza, ed è la poesia. Forse recò danno alla celebrità del Verga un diritto a degna lode, ch'egli, naturalista, andasse quasi esente da psicopatia sensuale. Ma la ragione per cui non ebbero gran fortuna i *Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* è diversa da queste. Quel che accadde al Verga era già accaduto al Tommaseo per cause consimili, se non identiche. I lettori meno colti e usi alla lettura affrettata e superficiale, s'affaticano alle strette del racconto, alla prolungata stringatezza dell'espressione; s'affaticano i lettori più colti e d'abitudine riflessiva, perchè quei discorsi incisivi, rapidi e aspri, in cui pare addensata una raccolta di proverbi; quell'aridità del discorso anche nelle parti narrative, in cui l'eccesso dell'impersonalità obbligò l'artista a procedere a frasi parlate; quelle sculture così rudi e quelle scarse descrizioni, che non riposan lo spirito turbato come da una luce troppo ardente, e quella disarmonia di lingua e di stile, urtano il « genio dell'italianità ». L'armonia è, più che tradizionale, naturale in noi.

Aridità ed asprezza.

Anche al Verga nocque l'eccesso: un difetto grande. E fu per lui l'eccesso intraveduto dal Sainte-Beuve, quando disse che l'arte ridotta a non essere che la sola e semplice verità

gli sembrava escir fuori dai limiti della verità stessa. — Ma sapete chi in Italia cercò di mitigare i rigori del metodo naturalista e gli eccessi della nuova rappresentazione realistica? Proprio lo scrittore che aveva dato in Italia il primo esempio di romanzo naturalista, e aveva insegnato con più fervore quanto campo di osservazione artistica svelasse il rapporto di casualità tra l'ambiente e l'animo umano. *Giacinta* (1879) era stata una prova a cui nè lo scandalo del verismo nè la taccia di imitazione zoliana avevan potuto toglier lode di concezione semplice e potente. Era parsa una novità che, vituperata da bambina, Giacinta sposasse un ebete per darsi a un amante di suo genio; e le sozzure eccitavano; e indulgeva, poeticamente, nelle descrizioni, l'animazione antropomorfa della natura. Ma fin d'allora Luigi Capuana, apprendendo non meno dallo Zola che dal Flaubert, aveva scorto di che importanza fosse nell'arte del Flaubert la « forma »: la forma nel significato complessivo di linguaggio, di stile, di veste intera. Il Capuana si convinse delle necessità formali, e cercò sempre di sopperirvi con tanta intenzione artistica che, dopo le prime e antiche battaglie, si sdegnò all'appellativo di scrittore naturalista; protestò contro le « etichette » e le distribuzioni della critica; si compiacque a esclamare vent'anni dopo *Giacinta:*

L. Capuana n. 1839.

> O verismo, o naturalismo, che sei stato. . . . la mia chimera. . . . quando non sospettavo di dover scrivere un giorno due volumi di fiabe !

Al primiero discepolo zoliano, che procedeva freddo e arido alla « vivisezione » de' personaggi ed esponeva il processo scientifico e il fenomeno con il gergo della scuola, prevalse tosto lo scrittore che non escludeva, quasi nocumento alla verità, l'italianità dello stile e del linguaggio; che arrivò a limitare l'impronta verbale paesana al solo e timido *voscenza*. Infatti il Verga, per quanto facesse, poteva sottrarre la rappresentazione obiettiva al mezzo convenzionale d'un parlare italiano? No. Per essere vero, più vero, il Verga avrebbe dovuto usare a dirittura e sempre il dialetto! Ma allora, se il mezzo « convenzionale » della lingua italiana era necessario, era forse meglio, per la stessa verità da rappresentare non maltrattarlo cotesto mezzo, con gli stessi argomenti, sebbene con migliori effetti, dello Zanolini e dell'Arrighi; era meglio non violentarlo oltre misura. Così per lo stile: se era inutile o dannoso l'abuso del gergo o del dialetto, era inutile o dannosa la barbarie ne-

riodale e discorsiva, fosse volontaria o involontaria. E il Capuana prosatore acquistò sempre maggior proprietà, misura, evidenza, e per la stessa moderazione critica, egli, romanziere, cercò e trovò forma ben adatta alle novelle e alle fiabe. Ritorno all'arte del dire.

Non pertanto al Capuana doveva rimanere l' « etichetta », del naturalista. Nel fatto, egli tenne fede alla narrazione obiettiva o impersonale; predilesse argomenti di vita paesana, figurazioni umane eccezionali o insolite, fenomeni non solo psicologici ma fisiologici. Convien dire piuttosto che seppe evolvere con più chiaroveggenza di altri confratelli, perchè avvezzo dalla critica a ricercar lo spirito animatore delle opere immortali.

Ventitre anni dopo *Giacinta* uscì *Il Marchese di Roccaverdina* (1901), in cui eran « contemperati i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico ».

L'analisi psicologica, veramente, era già penetrata nel secondo romanzo del Capuana: *Profumo* (1890). L'incertezza penosa del segreto dissidio tra i due sposi Patrizio ed Eugenia (buoni entrambi, ma di natura e d'animo troppo diversi) vi premeva in *Profumo* assai più che l'odore di zagara mandato dalle pelle dell'isterica donna, e usato per attraenza del titolo. Ma per la combinazione dei due metodi si voleva un argomento più nuovo, una concezione più ardita: rappresentare nella vita esterna ed intima d'uno strano assassino le conseguenze del delitto.

Il Marchese di Roccaverdina.

Il Marchese di Roccaverdina ha ucciso colui al quale ha imposta in moglie la sua amante, e l'ha ucciso perchè s'è accorto che quell'uomo veniva meno al giuramento di non restar coniuge che in apparenza. Dell'assassinio è stato accusato un innocente. Il processo e la condanna dell'accusato; la morte di questo e del prete a cui il marchese ha confessato il suo delitto; il matrimonio del Marchese salvo (per sempre?) dal castigo dell'umana giustizia: questi i fatti che reggono l'azione, e queste le conseguenze esterne di un capriccio barbaro e d'una vendetta passionale. Quale è intimamente quest'uomo violento e rude, che dovrebbe essere aspro, superstizioso, cupo come un antico signore crudele? Che gli accade nella coscienza? Perchè impazzisce e muore? Il marchese impazzisce per una oscura « terribile fatalità che si rinnovella in lui quando sembra esaurita »; « per l'ossessione del ricordo »; per « un chiodo » che ha conficcato « proprio nel centro della fronte ». Che è ciò? Tra

le parole del demente insiste il terrore antico, d'essere scoperto e giudicato dagli uomini; e con l'altro antico terrore della giustizia di Dio, insiste, attuale, il terrore nuovo delle apparizioni spiritiche a cui un amico l'ha persuaso. L'apparizione dell'ucciso è, alla fine, la forma che assume in lui il rimorso; ma da prima la passione antica, la vendetta, vince quasi del tutto il rimorso d'aver lasciato condannare un innocente; giacchè pur l'innocenza secondo quella coscienza fosca doveva perir vittima del tradimento che spinse all'omicidio. La gradazione dei motivi psichici passionali è logica, giusta, vera in relazione alla coscienza che il Capuana imaginò impersonare.

Ed è bello il modo con cui valendosi dei personaggi secondari e dei loro discorsi, e di piccoli fatti o comici o drammatici, e di descrizioni esterne, l'artista accresce, a poco a poco, l'oscuro turbamento di quell'animo e configge a poco a poco in quella testa il chiodo della frenesia. Non di meno il marchese di Roccaverdina non sopravvive a lungo alla nostra prima impressione. E non perchè, come fu detto, egli non soffre abbastanza di rimorso, o perchè sembra illogica l'imposizione di quel matrimonio tra la ganza che ama e il servo che vien meno al giuramento; non perchè i lunghi terrori non bastino a renderne verosimile la fine, ma perchè cotesta coscienza oscura in sè medesima dovrebbe, come tale, apparir manifesta alla nostra intelligenza, senza lasciarvi dubbi; perchè alla gradazione dei motivi psicologici non corrisponde pienamente il ritratto dell'uomo, il quale si direbbe più civile e men rude di quanto dovrebbe essere; perchè, in poche parole, nell'andamento psicologico l'artista concesse troppo al processo del metodo naturalista fisiologico. L'artista cercò condurre insieme, in equilibrio, metodicamente, la rappresentazione obiettiva — esteriore, attiva — del personaggio e l'analisi della sua passione; ma questa restò sottomessa a quella, e quella — la rappresentazione obiettiva — dovè resistere al prolungamento dall'analisi. Così la vecchia disciplina e la nuova attenzione critica infrenarono la spontaneità dell'artista. Infatti il personaggio più vivo del *Marchese di Roccaverdina* è affatto secondario; è la donna amante: figura non nuova nei naturalisti italiani, ma vera perchè colta dal vero senza alcuna preoccupazione di metodi.

M. Serao n. 1856.

Senza soverchia preoccupazione di metodi, quantunque sensibile all'arte dei nuovi modelli e attenta agli insegnamenti e

alla tecnica dei celebri maestri stranieri, procedè Matilde Serao. Ed è quella delle nostre scrittrici di romanzi in cui si riconosce maggior potenza di rappresentazione e miglior arte ad esprimere le passioni umane e a tradurre in parole il senso delle cose. D'indole meridionale, la Serao ebbe, naturalmente, sentimento copioso fino all'esuberanza e delicatezza alle impressioni che da motivi esterni diventano motivi sentimentali e fantastici; sì che meritò d'essere avvicinata, ella sola, al Daudet, il gran romanziere francese « impressionista » e meridionale. Ma in Francia fu riconosciuta per discepola dello Zola, ed ella stessa si riconobbe discepola del Bourget. A parte i racconti (*La virtù di Checchina,* '84; *Il romanzo della fanciulla,* '85; '86; *All'erta, sentinella,* '89, ecc.; *Piccolo romanzo,* '92; *L'indifferente,* '94-'96; *Donna Paola,* '97; *Lettere d'amore,* ecc., '901); i romanzi della Serao sono:

Cuore infermo, '81; *Fantasia,* '83; *La conquista di Roma,* '85; *Vita e avventure di Riccardo Ioanna*, '87; *Il paese di Cuccagna,* '91; *Addio, amore,* '90 e *Il castigo,* '93; *La ballerina,* '98; *L'anima semplice (Suor Giovanna della Croce)* '901; dal romanzo sentimentale ai romanzi in cui la pietà umana e sociale fa assoluta rinuncia dell' « eterna storia d'amore ». Sarebbe, press'a poco, l'evoluzione della Sand, se la Sand non fosse tornata, dopo i romanzi sociali, ai romanzi d'amore! Però il capolavoro della Serao resta, fino ad oggi, tra i due estremi; è il romanzo « del colore e delle linee »; il romanzo d'andamento e di forma più naturalistico. Perchè capolavoro di lei si dice *Il paese di Cuccagna?* Da tutta l'opera novellistica e romanzesca della Serao appaion caratteristiche di lei una dote, che prevale: il sentimento, e un difetto, che prevale: l'eccesso del sentimento; e una deficienza d'imaginativa, cui non basta a sopperire una dote acquisita, l'osservazione, o, per meglio dire « l'impressione ».

Caratteristiche della Serao.

Nel primo romanzo ch'ella compose — *Cuore infermo* — si sentiva ancora il *pathos* romantico. Beatrice vuole evitare di morire come la madre, che è morta per troppo amore, e la gelosia la vince, nella volontaria freddezza, e muore come la madre. C'era verità, c'era forza: il sentimento; ma c'era quella che un critico definiva « sentimentalità manierata », l'eccesso.

E nei due romanzi pubblicati ultimamente il romanticismo sembrò risorgere in annebbiamenti sentimentali e mistici per

la *Ballerina,* e in annebbiamenti fra sociali e religiosi per la monaca sfrattata e ridotta a servire e a mendicare. In questi romanzi l'abbandono dell'artista alla sua maggior forza — il sentimento — fu consigliato da nuove intenzioni d'arte e da nuova apprensione della vita. Onde i difetti di lunghezze soverchie e insistenze nella *Ballerina*, e dell'artifizio a provocar la pietà nell'*Anima semplice.* Nè il progredimento artistico dalla prima opera a quest'ultime salvò la scrittrice dal difetto dell'eccesso sentimentale nelle opere intermedie: non nel capolavoro, dove si accusano per « convenzionali » o « di maniera » gli amanti nobili — Bianca Maria e il dott. Amati —; non in quei racconti d'un falso mondo aristocratico che accostarono la Serao psicologa al Bourget, il « dilettante dell'amore » e dei « rendez-vous », e particolarmente in *Addio, amore* e in *Castigo,* che sembrano « escogitazioni mentali, casistica erotica, astrattezze ». Infatti accade così: a un eccesso s'accompagna sempre una deficienza, e quello dimostra questa; e anche quando l'eccesso non appare, la deficienza, che appare, ne è l'effetto.

Nei romanzi di passione predomina evidentemente l'analisi.

Analisi e imaginazione.

E Lucia in *Fantasia* è l'amante studiata con analisi che fa rammentare il Flaubert, e Andrea innamorato di lei, amica di sua moglie, è ben studiato — si dice — tanto fisiologicamente quanto psicologicamente. Ma se tutti concordarono ad ammirare in *Fantasia* la buona moglie che, tradita, si uccide (ecco il merito del sentimento contenuto in giusta misura), il Nencioni giudicava inverosimili l'amica e l'adultero; ecco la deficienza, che lo studio non colmò.

Matilde Serao è sovratutto poeta. Ha il sentimento profondo della realtà e un singolare spirito di osservazione, ma in lei l'imaginazione prevale e predomina. . . . E l'imaginazione che fa la forza, è anche il debole della Serao.

Il Nencioni, così dicendo, confondeva. Se per imaginazione s'intende forza inventiva, penetrativa e creativa, nell'imaginazione della Serao è piuttosto debolezza.

Ne diede curiosa prova il bel caso critico che seguì il terzo romanzo di lei, *Conquista di Roma.* L'artista vi rappresentava un uomo forte — il deputato Sangiorgio —, snervato e abbattuto da una donna, la moglie del ministro, la quale *non sa amare.*

Due critici insigni lodarono e biasimarono entrambi i personaggi e l'azione del romanzo, e, a vicenda, l'uno biasimava dove lodava l'altro. Fin qui nulla di strano; la critica campa di giudizi contraditori. Se non che la Serao intervenne essa

stessa per disdire ad ambedue i suoi critici; che nessuno dei due l'aveva compresa. Comprendon tutti che in questo caso la colpa non era già della critica, sì dell'artista; e che le lodi e i biasimi esprimevano appunto le diverse impressioni lasciate nei due critici insigni dall'energia sentimentale, ossia dall'elemento artistico, direttivo e animatore dell'opera, e dal difetto d'imaginativa.

Un giudice della Serao, più severo che il Nencioni, affermò:

Non solo le riesce difficile inventare una tela ampia e nuova su cui disegnare i suoi personaggi, ma sorprendere que' sottili rapporti delle cose, che gli artisti superiori sanno meravigliosamente intuire.

E un altro:

Allorquando esce dalle cose viste e sentite, allorchè vuole *costruire,* le sue corde suonano falso.

La costruzione, l'organismo è difettoso anche nel *Paese di Cuccagna.* E anche qui troviamo una prova dell'eccesso e della deficienza naturalmente concomitant nell'indole e nell'opera della scrittrice. Come si sa, lo Zola ebbe di consuetudine, alla fine de' suoi romanzi, il giro o la passeggiata di uno dei personaggi, il quale « constata l'ultimo grado a cui son giunti gli effetti delle forze distruggitrici ». Forza distruggitrice nel *Paese di Cuccagna* è il lotto; ne danno esempio le disgrazie e la rovina di tutti i personaggi, dal più umile al più alto.

Il romanzo del lotto essendo zoliano nella concezione e nel metodo, non è meraviglia che ritenga dallo Zola pur il modo della chiusa o dell' ultima significazione sintetica. Ma poichè alla Serao più preme conseguire uno straordinario effetto di commozione e dubita di non averlo già conseguito, e la sua stessa commozione la sospinge e non trova altra via, ella usando di quel modo non s'avvede di cadere nell'inverosimile.

La *via crucis.*

Quando don Crescenzio, il tenitore del lotto, con lunga *via crucis* va in cerca di quattrini per scampare alla rovina estrema e al disonore, l'agente di cambio, rovinato anche lui, sta per fuggire a Roma; l'avvocato Marzano è stato or ora colto da apoplessia; il professore è appunto adesso nell'amarezza delle dimissioni forzate; il dottore è già partito per l'America ma Don Crescenzio è il primo a leggerne la lettera; il commerciante è appunto ridotto alle ultime lire; la nobile Bianca Maria è morente, e altri è in altri guai estremi. *Tutti, tutti castigati, grandi e piccoli, nobili e plebei, innocenti e colpevoli:* pensa Don Crescenzio; tutti puniti dalla passione del lotto; ciò che è

giusto ed è vero; solo non è verosimile che una stessa e sola causa risolva proprio contemporaneamente nella stessa ora, quasi nello stesso punto, tante sventure e diverse!

Ugualmente nell'*Anima semplice*. Suor Giovanna rincasando abbattuta dall'ultimo colpo della sua sventura, trova nella stessa sua casa molte disgrazie tutte quante all'ultimo stadio doloroso o tragico; tutte alla risoluzione estrema: il laureando, figliolo di una povera donna, è stato riprovato agli esami; Concetta la mantenuta è stata abbandonata dall'amante; la puerpera è impazzita; il giudice si è ucciso: ... Nello stesso giorno, nella stessa casa!

Non uno si è scampato, non uno, in questo palazzo! — balbetta la suora, a cui è stata ridotta la pensione. Ed è inverosimile, non che tutti gli abitanti di uno stesso palazzo siano in disgrazia, ma che tutte le disgrazie siano alla maggior crise contemporaneamente. E l'inverosimiglianza sfugge all'avvedimento dell'artista poichè ella così spera conseguir dagli altri la commozione che l'invade, nè può raccoglierla e temperarla ad invenzione più semplice e vera.

Osservazione.

Per sua fortuna e nostra l'arte della Serao ricevè da un'altra forza contemperanza tra l'eccesso e il difetto; la forza che, nelle opere o parti più belle, contenne il sentimento da cui era eccitata e aiutò l'imaginativa. Per essa — al dire del Lodi, il critico severo — « la Serao tra i viventi non resta inferiore a nessuno dei più fortunati, toltone lo Zola ». E la forza che fe' del *Paese di Cuccagna* il suo capolavoro e che a molti fe' preferire alcune delle sue novelle al capolavoro, fu in lei l'osservazione, furono le impressioni. La pratica del giornalismo e l'esperienza della piccola borghesia e della plebe napolitana la resero « cronista della *sua* memoria ».

« Narra ciò che ha veduto; raccoglie tutti i particolari che ha notati, rifà tutto il processo di atti che va giorno per giorno accumulando ... »; vale a dire, che con l'osservazione ella ampliò la capacità delle impressioni; per cui divenne attiva, artisticamente, la facoltà commotiva. Riuscì in tal modo a dipingere con gran maestria la vita di provincia, e come nessun altro mai a rappresentare la vita di Napoli, così varia di eccitazioni, di commozione e di espressioni sentimentali. Per la Sicilia, la energia del Verga e la riflessione del Capuana; per il Veneto, l'arguzia del Fogazzaro; per Napoli era necessario l'osservazione o il cuore di una donna d'ingegno.

I personaggi minori del *Paese di Cuccagna* son vivi, son quelli còlti dall'artista per le vie e per i tuguri, nelle novelle e nel *Ventre di Napoli;* son vere e piene di vita le scene dell'estrazione del lotto, della festa del battesimo, del corso carnevalesco, del « dichiaramento », del miracolo di San Gennaro. *Il Paese di Cuccagna*

Il y a dans ces tableux une abondance parfois excessive, un relief, un éclat, une larguer de touche, une vigueur de pinceau, une puissance d'évocation qui met les choses sous les yeux.

Il critico che lodò così Matilde Serao quale discepola illustre dello Zola non ha fama di zoliano: il Doumic.

Nè solo impressioni di Napoli dieron materia di mirabili pitture alla Serao. La seduta reale alla Camera, la processione patriottica, il veglione al Costanzi, il ballo al Quirinale nella *Conquista di Roma* son resi nella stessa efficacia di visione e di verità con cui, per un ultimo esempio, è descritta la visita della polizia alla locanda dei poveri nell'*Anima semplice.*

Di necessità, la forma, oltre che adattarsi alla materia, deve ubbidire alle facoltà intellettuali e spirituali che animano la materia. Lo stile della Serao fu detto « povero e sovrabbondante, cioè enfatico ». Considerato, assolutamente, in sè stesso, lo stile della Serao Lo stile.

non ha varietà d'espressione, ma uniformità di procedimenti; e volendo essere colorito, impressionante, affastella parole, sopratutto aggettivi . . . (s'aggiungano avverbi e ripetizioni vocative); spezza e contorce il periodo; si compiace di atteggiamenti che, per mancanza di senso vero dell'efficacia elegante, appaiono qualche volta smorfie.

Ma quando l'osservazione è in lei più diretta e più sicura, quando l'artista è più sincera, e non s'infalsa ne' suoi eccessi, questo stile acquista tanto vigore naturale, tanta opportunità di voce e di cadenze, tanta efficacia umana da conseguire non di rado la perfetta convenienza della forma alla materia. Nei dialoghi della vita umile di Napoli la Serao supera spesso la difficoltà, che al Tommaseo sarebbe parsa quasi insuperabile, del rendere il « color locale » in parlata italiana.

Quanto agli altri naturalisti, troppi di essi non compresero come non sempre il vero in arte è verosimile; come il vero resti inverosimile e la verità più materiale e più cruda divenga falsità quando manchi nell' opera narrativa e rappresentativa la composizione intima, organica, omogenea, e la spontanea Altri naturalisti.

derivazione della verità dalla natura e dalla vita profondamente osservate e conosciute.

I migliori evolvono quasi senza volere. Carlo del Balzo passa dalla pittura di vita provinciale (*Eredità illegittime,* 1889), a uno scopo tra politico e sociale con le serie dei *Deviati* (1892); Ugo Valcarenghi svaria dall'imitazione zoliana al romanzo analitico (*Le confessioni d'Andrea; Gli apostoli; Fumo e cenere; Dedizione,* ecc., fin ad *Alta Marea* ('902), in cui il primo naturalismo o verismo dell'autore trova mitigazione nel sentimento, e temperamento lo stile prima troppo incurato; G. De' Rossi, che ebbe fortuna da un titolo: *Maschio e femmina,* '84, un titolo promettente in verismo più di quel che manteneva, e che in *Paradiso in terra*, '87; *Mal d'amore,* '93; *L'addolorata,* '97; *Le due colpe, Sant'Elena*, '99, attestò facilità ad osservare e a inventare; e buon osservatore il Bermani in *Frate Gaudenzio*, '88 ed *Ersilia Campi*, '95. Destri narratori anche F. Verdinois (*Racconti di picche*); E. A. Berta; Piccardi; I. Trebla (*Perdizione*) G. Mezzanotte (*Checchina Vetromile*, '84; *La tragedia di Senarica*, '87); G. C. Chelli (*L'eredità Ferramonti*, '84; *La colpa di Bianca*, '83); G. Gabardi (*Un dramma aristocratico*, '83); A. Boccardi (*Ebbrezza mortale*, '80, *Cecilia Ferriani*, '89; *Il punto di mira*, '90; *Il peccato di Loreta*, '96, ecc.).

C. Dossi (n. '49). D. Ciampoli (n. '55). Misasi, ec.

Originale fu Pisani Dossi (*La colonia felice,* '74; *La desinenza in A*, '84, ecc.). Al racconto paesano e al romanzo regionale dedicarono l'ingegno N. Misasi (*Marito e sacerdote; Racconti calabresi*, '82; *O rapire o morire,* '92; *Carmela,* '99; ecc.); O. Fava (*La discesa di Annibale*, '91; *Vita napoletana,* ecc.); D. Ciampoli (*Diana,* '86, *Roccamarina,* '90; *Il Barone di San Giorgio,* '97; ecc); A. Lauria (*Donna candida,* '91; *Povero don Camillo*, '97; ecc.), che meritò invidiabili lodi dal Capuana come uno dei più bravi rappresentatori della vita di Napoli; e P. De Luca. Questi, fervido inventore di molti racconti e abile narratore, ha sollevato la sua arte a vincere una bella prova in *Alle porte della felicità* rendendo senza sforzo e senza abuso di dialetto il carattere interiore ed esteriore dei suoi personaggi; e ben promette d'altri romanzi, già mantenendo nelle *Ambiziose,* che appar quale una delle più vigorose prove del nostro naturalismo.

F. Mastriani 1819-'91.

Al De Luca si deve un richiamo, non ingiusto, alla memoria del popolarissimo romanziere della vita popolare napo-

litana: l'autore dei *Misteri di Napoli*, dei *Vermi*, delle *Ombre*, ecc., in cui — e più decisamente nei *Lazzari* — proponevasi « dipingere al vero l'indole, i gusti, le tendenze, i costumi, il naturale insomma dei nostri popolani e tessere sommariamente la storia civile e domestica pel volgersi dei secoli ». Ciò prima dello Zola. Non perciò del povero F. Mastriani faremo proprio un precursore dello Zola. Proveniva dal Sue; ma dalla vita reale, dal costume, dall'ambiente ove contenevasi la sua vita e la sua povertà, ebbe impronte e tinte vive, ritrasse tipi di popolo e caratteristiche, e fu danno che il bisogno l'obbligasse a improvvisare e a prodigarsi così come fece.

G. Deledda e la Sardegna.

.... Alla celebrità letteraria approssima, ora, Grazia Deledda per i suoi racconti e romanzi di vita sarda, anzi della vita di Nuoro. Che alle sue invenzioni ella si valga di leggende paesane, è credibile; come anche è giusto credere che ella avvantaggi attraenza in dalle rappresentazioni di una vita, per il resto d'Italia e per l'estero, sconosciuta e nuova. E anche chi non è sardo sente la « maniera » in qualcuna delle sue descrizioni. Ma la forza della Deledda, ond'è superiore ai narratori sardi che la precedettero, E. Costa e A. Ballero, è nella virtù nativa di animare personaggi e cose (*Anime oneste,* '94; *La via del male,* '97; *Il tesoro,* '98; *La giustizia*, '99; *Il vecchio della montagna*, '900; *Elias Portolu,* '901). Ella, a giudizio di un critico francese, in questi romanzi « a vu du même regard, compris de la même pensée, aimé du même coeur les paysages et les âmes »: di qui la sua forza di realista quasi inconsapevole.

Ma or è tempo di dar luogo al naturalista che superò tutti con l'audacia famosa dei due romanzi *Al di là* e *No.*

A. Oriani n. 1852.

Si dice che l'opera artistica dell'Oriani è inferiore al poderoso ingegno quale egli manifesta nell'interpretazione filosofica della storia, nella polemica, e nella critica dei fenomeni sociali o delle vicende politiche. Gli accade il contrario di quegli artisti in cui l'opera lascia credere maggior ingegno di quel che hanno; e son gli artisti che ebbero da natura o profondità di sentimento o la facoltà, sia d'impressione sia di espressione, che ne rende in viva luce le concezioni. Difetterebbe dunque l'Oriani di questa, ch'è luce più dell'anima che dell'intelletto? difetterebbe di sentimento?

Il De Amicis, ammirandolo, lo definì « scrittore terribile ».

Uomo estremo, senza limiti...; rivoluzionario in arte e ribelle a tutte le convenzioni della moralità letteraria.... Impetuosamente, tempestosamente, gitta dal cratere infiammato del cervello idee grandi e paradossi giganteschi, delicatezze ed orrori, raggi di luce divina e fumo d'inferno....

Già: l'Oriani ha del « satanico »; cioè, del romantico.

Ha per le miserie e le angoscie umane parole di compassione..., e il fortissimo amore dell'arte, che lo infiamma,.., dovrebbe avvicinare il suo spirito al vostro. No: egli vi resta lontano, ravvolto in un'ombra, che gli vela la faccia e nasconde l'espressione del suo sguardo.

Ribelle e nell'ombra, prosegue il De Amicis, « non ha scritto ancora il *suo libro* che lo significhi intero, assegnandogli nella letteratura italiana il posto meritato ... ».

Il ribelle, dice l'Oriani stesso in un racconto, presto o tardi vinto; e per ingegni di tal sorta la maggior difficoltà, forse la sola e forse insuperabile, non è il vincere sè stessi?

Perchè la spontaneità creativa dell'Oriani, inventore di persone energiche e di scene forti, è impedita in tutti i suoi romanzi dall' « intenzione »; e l'intenzione, al di là del fine filosofico o artistico, par tradire un animo travaglioso e travavagliato nell'esibizione dell'originalità.

Nell'*Al di là* ('77) l'Oriani avvertiva:

Non ho sublimato a passione ciò che altri chiamerà vizio..., ma ho supposto ingenuamente che fosse una passione e l'ho dipinta....

Influenza romantica

Invece l' *Al di là* appariva tutta una dilettazione soggettiva e bizzarra.

Egli non « riusciva a supporre ingenuamente »; al contrario, con personalità romantica infervorata in una luce artificiale predominava a tutta l' azione, a tutti i personaggi; *al di là* dell'umano spiritualizzava a suo modo la sensualità morbosa; romantizzava l' aberrazione sensuale; si compiaceva di frasi e d'antitesi allevate alla scuola vittorughiana.

E la cultura dei grandi Romantici, si manifesta nelle *Memorie inutili* ('76), fu lievito alla mente poderosa; ma in arte la fiamma delle « idee grandi » e dei « paradossi giganteschi » resiste meno che la luce tranquilla; le « scene raccapriccianti nell'orrore e nella disperazione » commuovon meno a lungo che gli umili affetti. Nè solo per l'ammirazione e l'idealizzazione di Giuda Iscariota (*Sullo scoglio*, '89) l'Oriani si rassomiglia al Petruccelli, allievo romantico.

Che accadde all'Oriani quando si sforzò di contenere quell'intemperanza intellettuale ch' ebbe di natura e d' abitudine

Dopo l'enormità del verismo in *No*, '82, (tralasciando racconti minori), s'avvinse alla psicologia in *Gelosia*, '86, e riuscì freddo, come tenuto appunto da uno sforzo eccessivo in una costrizione mortificante. Nel *Nemico* ('94) s' abbandonò invece alla singolarità di un romanzo d'argomento russo e nichilista. Poi il pensatore sopraffece ancora l' artista nella *Disfatta*, '96, acuendo un dissidio di religione e di scienza intorno il problema della procreazione senile.

E ancora rappresentando mirabilmente il deperire di una buona coscienza fino al suicidio, nel *Vortice*, '99, che è il suo miglior romanzo e senza dubbio un forte romanzo, la creazione artistica gli rimase adombrata dalla preoccupazione intenzionale. Non altrimenti in *Olocausto* . . . .

Il capolavoro che il De Amicis s' attende dall' Oriani sarebbe la vittoria più ardua a mente di tal sorta; la vittoria dell'artista pensatore su sè stesso; la vittoria dell'artista che è riuscito a contenere in prudente libertà le facoltà creative e del pensatore che è riuscito a liberare la creazione alla pura luce della vita e dell'arte.

Il primo romanzo del Bourget è dell' '86. Nei nostri romanzieri psicologi d' avanti quell'anno influivano i precursori del Bourget e maestri quali il Flaubert, il Constant, i Goncourt, in modi vari e in diversa misura.

F. Martini (n. '41); A. Bizzoni; R. De Zerbi, ecc.

Peccato e penitenza ('73), racconto di Ferdinando Martini; *Clara* e *Dolor* ('76) studi di P. G. Molmenti; i romanzi del Gualdo, che ne scrisse a dirittura in francese (*Costanza Gerardi*, '71; *La gran rivale*, '77, ecc.); i due romanzi di A. Bizzoni, *Autopsia di un amore* e *Antonio* ('74, '84), in cui ricorre la passione della donna fatale; *Valdiana* ('83), racconto di E. Pinchia, in cui è il decadere dell'idealità d'amore nella corruzione dell' alta società romana; i romanzi del De Zerbi (*L'avvelenatrice, Il mio romanzo*, '84 ecc.); *Ermanzia* ('80), di I. T. D'Aste, conservan tracce più o meno profonde di quei maestri. Buona esperienza di analisi fecero di poi U. Fleres (*Extollet*, '87; *Vortice*, '87; *L'anello*, '98). O. Novi (*In vano*, '96; *L'esca* '98); *Remigio Zena* - Invrea (*Le anime semplici, L'Apostolo*); G. L. Ferri - *Leandro* (*Roma gialla, L'ultima notte*, '83; *Il Duca di Fonteschiavi*, '84; *Il capolavoro* '901); A. Colautti (*Fidelia*, '83; *Nihil*, '87; *Il figlio*, '94); F. Crispolti (*In duello*, 99); M. Praga (*La biondina*)...

V. Imbriani 1840-'86.

Originalità ostentò in narrazione psicologica Vittorio Imbriani con *Dio ne scampi dagli Orsenigo* ('83); e con molta disinvoltura paradossale, per l'esempio di due amiche e d' un amante stancato dall'una e dall'altra, intese a dimostrare come l'adulterio è più gravoso del matrimonio.

Originale, per un bel caso psicologico svolto in istudio di ambiente, fu pure C. Placci in *Un furto*, '92.

F. De Roberto n. 1861.

Ma seguace rigoroso del nuovo metodo psicologico è stato Federigo De Roberto (*Ermanno Raeli*, '89; *Processi verbali*, '90; *Spasimo*, '97; *L'Illusione*, '92). Studiò nel *Raeli* l'uomo assetato di felicità; nell'*Illusione* la donna buona, ma avida d'illusioni, e quindi colpevole. E il De Roberto, benchè senza gravi scrupoli quanto allo stile, ricavò dall'analisi grande efficacia drammatica; e, gran merito in un romanziere italiano, evitò tesi strane e casi inverosimili, attenendosi a quella forma di romanzo che, esagerando, il Bonghi giudicava falso e profetava presto caduca, e che il Tommaseo aveva condannata come avversa all'indole nostra. Però il De Roberto fece assai più: divenne anche meglio che romanziere psicologo nei *Vicerè* ('94): narrazione vasta, in cui il naturalismo alleato alla storia forniva una delle più belle prove al rinnovamento del romanzo storico.

III. — Moralisti: Fogazzaro e De Marchi.

A Fogazzaro n. 1842.

Antonio Fogazzaro cominciò il suo primo romanzo quando la gloria dello Zola non era ancora trionfale. Già da molto tempo vincolavano l'umana volontà i ceppi dell' « ambiente » e delle cause esterne; già troppo l'anima umana era soggiaciuta al fatalismo della scienza materialista, che trovava nell' opera nuova dello Zola l'estrema espressione letteraria. E il Fogazzaro prima di cominciare *Malombra* aveva scritta una novella poetica; si era dato a letture di spiritismo, concependo *Malombra* ancora nell'impressione di quelle; aveva ceduto a lotte interne e a dubbi religiosi e cedeva a vicende di speranze e sconforti, e, a vicenda, la mente pareva gli s'annebbiasse e schiarisse... Cinquant'anni ormai contava la tirannide del realismo scientifico e filosofico, nè ancora aveva atterrito del tutto tutti i nobili spiriti, tutte le menti; anzi il pensiero già tentava non pochi a insorger con l'arte; e dove era stato maestro del romanzo non Gustavo Flaubert ma Alessandro

Manzoni, persistevano forze e idee bastevoli ad affrancar l'ideale anche nel romanzo.

Per questo l'opera del Fogazzaro quasi anticipò la reazione contro lo Zola; per questo il Fogazzaro sorse artista del suo tempo, pur rivelando in sè stesso, fin dal principio dell' arte sua, il poeta e il pensatore. Egli si ritrasse nel Corrado Silla di *Malombra*.

Carattere e facoltà del Fogazzaro.

Ingegno non lucido, mistico di tendenze, potente per certe intuizioni fugaci piuttosto che per merito suo proprio, costante. . . : aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente spiritualista e perciò proclive a considerare di preferenza nell'umanità la origine e il fine; amava, anche in tenui materie, appoggiarsi a qualche grande principio generale. . . ; obbediva a un concetto filosofico. . . .

Ubbidiva a un concetto filosofico, ma ubbidiva anche a tendenze mistiche, alle eccitazioni dell'indole artistica e poetica. Più! Vedete la contradizione della natura umana! Egli, che diventerebbe il romanziere dello spirito e della volontà libera, ubbidiva anche a eccitamenti e contrasti di educazione di vita famigliare, di lettura, d' « ambiente ». Nato di famiglia religiosa e antica per costumi e virtù, il Fogazzaro ebbe a maestro Giacomo Zanella, il poeta che esortò l' uomo ad ascendere alla luce infinita con la scienza e con la fede; nell'accordo della scienza e della fede fu il concetto filosofico del maestro e del discepolo. Poi dallo Zanella il Fogazzaro apprese l'amore dei classici latini e delle letterature straniere; e presto lesse Victor Hugo e Chateaubriand, senza perdere mai l'amore dell'Ariosto e il culto della Bibbia e dell'*Imitazione di Cristo*.

Nella pratica della vita stentò a moderare le facoltà fantastiche; di temperamento complesso e d'ingegno versatile, fin da fanciullo palesò facoltà musicali e fu prima poeta che romanziere e filosofo: poetava, da giovane, e si dilettava a risolvere difficoltà matematiche; uomo fatto dava anche consigli agli agricoltori. Italiano e Vicentino: d' italiano ha la fantasia e il senso della realtà; di veneto, l'osservazione e l'arguzia. Manzoniano, ha molte attitudini del Manzoni, cioè dei grandi artisti della nostra razza. Ma se per tutto ciò, nell'indole del Fogazzaro e nelle attinenze di ambiente e di educazione, è facile scorgere i motivi singoli alla ragione sintetica di tutta la sua arte, in questi stessi incitamenti e contrasti bisognerà anche ricercare i difetti dei suoi romanzi.

Dall' '81 al '901 ne pubblicò cinque: *Malombra* '81; *Daniele Cortis*, '85; *Il mistero del poeta*, '88; *Piccolo mondo*

antico, '95, *Piccolo mondo moderno,* 1901; tradotti in francese, inglese, tedesco, svevo, olandese.

Con *Malombra* meritò subito un complimento augurale di Salvatore Farina.

Da parecchi anni non ci era più toccata la fortuna di salutare, in un primo lavoro di forma narrativa, un novelliere di primo ordine. Questa fortuna l'abbiamo oggi; il libro s'intitola: *Malombra*, e il novelliere si chiama A. Fogazzaro.

Se non che nel 1881 uscivano anche i *Malavoglia*, per i quali sembrò agli innovatori italiani non esserci salute fuori del naturalismo. E nel 1901, quando comparve *Il piccolo mondo moderno,* scottava ancora la fiammata del *Fuoco* d'annunziano, per cui ancora a molti sembrava non esserci salute fuori del D'Annunzio. In vent'anni, fra tali estremi, che fu e come permutò il Fogazzaro? Di opera in opera egli determinò sempre più caratteri e forme; senza sviare; mirando sempre al suo scopo e più intensamente allorchè la strada fatta più ardua gli si restrinse men bella: tra il Verga maestro a ritrarre un particolare presente, e tra il D'Annunzio glorioso nel passato e nel sogno dell'avvenire, il Fogazzaro procedette dal presente nostro guardando all'avvenire, non solo di sè o della patria, ma di tutta l'umanità: tra il Verga, freddo osservatore della realtà e scultore grezzo, e il D'Annunzio, fervido poeta e artefice di raffinate bellezze, sta il Fogazzaro scrittore lirico, comico, drammatico, filosofico, a dimostrare nel romanzo e fuori della lirica, della commedia, del dramma e del trattato, quali forme insufficienti al bisogno, le contese e le passioni per le quali lo spirito ascende all'Ideale e a Dio. E la scienza insieme con la fede lo soccorre al fine della sua moralità cristiana. La moralità dei romanzi del Fogazzaro è dunque un grado più alta che quella del Manzoni; il romanzo per lui assume un ufficio più grave e più arduo. Da ciò le questioni critiche.

Complessione del romanzo.

Nelle facoltà creative del Fogazzaro c'è l'equilibrio necessario a comporre insieme tanti e così vari elementi? C'è nel Fogazzaro l'equilibrio che consentì al Manzoni di creare un capolavoro universale? E la forma del romanzo con fondo di realità, che bastò al Manzoni, poteva consentire al Fogazzaro mezzi e forze da toccare un punto più alto; poteva bastare tal forma a intenzioni trascendenti la semplice moralità religiosa? Diciamo subito che il Fogazzaro usò d'un mezzo al quale

il Manzoni aveva fatto quasi intera rinuncia: l'amore. L'amore di Renzo e Lucia aveva il fine d'allevare figlioli cristiani e ammonire alla fiducia in Dio. Nel Fogazzaro l'amore deve trasportare appassionatamente dalla presente realtà e dalla vita comune alla regione della filosofia, ai cieli della metafisica. Infatti in tutti gl'innamorati del Fogazzaro l'amore è passione d'animo più che di corpo, e confida in volontà quasi più che umana per domare le corporali ribellioni. È passione agitata e agitabonda, che innalza; è effetto e prova di quella forza per cui « noi gravitiamo verso la forma superiore che l'uomo porta in sè e deve svilupparsi da esso ». E di romanzo in romanzo gl'innamorati del Fogazzaro ascendono a un grado superiore di volontà e di forza. Cadono solo i due primi; ma cadono nella morte, non nella colpa. L'amore.

Corrado Silla di *Malombra* ha scritto un romanzo che sembra esso pure una predestinazione , giacchè contiene per gran parte una storia simile a quella che sarà la sua storia; ma mentre i personaggi del romanzo di Silla vincono il destino, Silla e l'amata ne son vinti. Si amano per una attraenza arcana. Il destino li trae a vivere insieme nella stessa villa solitaria e alpestre, e l'urto della loro coscienza, quasi presaga dell'avvenire fatale e trattenuta come da un presentimento, conferma vieppiù in Marina la persuasione che riviva in lei Cecilia Varrega, morta per tragico amore sett'antanni avanti. Finchè in questa fissazione d'una preesistenza tragica Marina impazzisce, e crede vendicare Cecilia uccidendo lo zio, uccidendo Corrado, ch'ella crede figlio allo zio, e uccidendo sè stessa. Corrado Silla perisce così , sopraffatto da una violenza; cieca nè prima egli ha saputo resistere a quella imponente volontà, al fascino misterioso della donna amata. L'amore debole deve perire! Vittoriosa invece in *Malombra* è Edith, la soave Edith, che amando si sacrifica e rinuncia a Corrado per ridare al padre la fede perduta. Questa fanciulla nel dramma enorme, che tra luminose bellezze par lo sfogo d'un'immaginazione turbolente e ancora romantica, questa giovinetta opposta alla anormale Marina, dovrebbe riuscire normale. Eppure, anch'essa sfugge alle angustie della sensualità.

Più strette sono queste angustie e più doloroso il sacrificio nel *Daniele Cortis*. Elena resiste lungamente a sè stessa; Daniele benefica, salva dal disonore il marito d'Elena, il quale è l'uomo corrotto che fu amante della madre di lui, di Daniele, Sacrificio ed elevazione

e Daniele vince sè stesso allorchè Elena sta per cedere. Poco importa, qui, l'accusa che al *Cortis* mossero naturalisti ed esteti: che cioè Elena e Daniele offendono la legge umana, soggiacciono a una menzogna convenzionale, dan saggio d'ipocrisia; e così via. Compiono un sacrificio: sia pur questo inutile o ingiusto, siano pur essi troppo idealizzati. Poi, c'è tanta poesia nel pensiero di Daniele e nella virtù di Elena, che Daniele sorregge!

Ma l'amore ascende ancora nel *Mistero del Poeta,* animatovi da occulte potenze dello spirito, consigliato da sogni rivelatori, accarezzato in un idillio di morte. Violet muore quando, libera del fidanzato materialone e goffo e sottratta alla dolorosa rimembranza d'un primo amante infedele, già è divenuta sposa al poeta: il poeta si oppone al primo amante che ritorna. Ma la morte gli toglie la donna consacrandola incontaminata a nozze quasi mistiche. Che era mai, per cotesto amore, quel fragile corpo di femminile bellezza? Eppure fa guerra al poeta l'attraenza della perduta veste corporea. Egli la vede, Violet, vicina a sè con quasi sensuale evidenza. Oh al di là, oltre la vita, cesseranno i paventosi pensieri e il mistero si schiarirà in un premio glorioso!

Intanto il premio scenda di cielo in terra all'amore di Franco e Luisa nel *Piccolo Mondo antico.* Li consoli, alla fine, la vicendevole vittoria; vittoria ancora di virtù, di forza, di fede. Bel romanzo il *Piccolo Mondo antico!* Sopra tutto, bello perchè nel fondo storico e nell'azione d'altra età (1852-'59) rende al vivo una folla di gente e di passioni.

I più vari e contrari sentimenti agitano gli animi; s'intrecciano e s'avvicendano l'eroismo, la viltà, la speranza e la tirannide, l'entusiasmo e il sospetto. In quel mondo inquieto e fremente, nobilissimi tipi di valorosi fanno riscontro ad abiette figure di spie, sacerdoti accalorati d'amor patrio a bigotti spregevoli, mentre nell'aria passano fremiti di ribellioni e fiera e indomabile dura la resistenza dei Lombardi al dominio straniero.

Anche il dramma intimo vi s'intreccia con bella novità per un dissidio tra la coscienza virile e la coscienza femminile. La donna qui è più forte. Franco non attinge dalla religione abbastanza virtù attiva ed operosa. E Luisa? Perchè neanch'essa può restar salda nel suo proprio ideale di giustizia umana? Da questo ideale ella non attinse carità bastevole. Passa la morte strappandole la sua creatura. Così il dolore l'avvince al marito, allorchè egli la rivede in una intermissione del-

Religione e carità.

l'esilio a cui l'obbliga la patria; il dolore compie l'integrità morale degli sposi, ne ricongiunge i corpi e ne ricongiunge per sempre, per questa vita e per l'altra, le anime amorose e dolenti. Non si direbbe che l'amore tocchi la umana e la morale perfezione nel *Piccolo Mondo antico?*

Nel *Piccolo Mondo Moderno* la rinuncia di Pietro Maironi tende ancora più alto! Pietro vacilla fra il dovere e la colpa; vive sua moglie pazza. L'amata Jeanne Dessalle, che ripugnò dalla colpa finchè non dubitò che Pietro le sfuggisse, cederebbe appunto quando la pazza muore. Ma libero, Pietro non cede; vince anch'egli, fuggendo. Perchè non gli basta la religione della giustizia sociale, a cui fu tentato di convertirsi; non gli basta la religione solitamente attiva; amore e morte segnano uno scopo oltre l'azione che ha fine in sè stessa, oltre l'azione che ha un limitato fine: fede e verità risplendono lontane e più in alto a chi s'eleva a una vita di attività spirituale più ampia; a lui, che si riduce forse alla vita contemplativa.

Fede e verità.

Pietro Maironi è pazzo? Son nevrotici Daniele ed Elena? Son malati tutti i personaggi principali del Fogazzaro? Errano; offendono il senso normale della vita? La moralità che li guida e per cui ascendono sembra immorale?

E sia; si creda pur giusto tutto questo! Non per questo dovrebbero dispiacere; e se piacciono a tanti, dispiacciono a molti. Nella loro aberrazione, nella loro infermità dovrebbe anzi restare una ragione di simpatia profonda; perchè soffrire, sacrificarsi, sostenere un intimo conflitto di senso e di spirito, d'idealità e realtà, è umano, è, in arte, elemento eterno d'immortali creazioni. Si dice:

> I motivi della fortuna del *Fogazzaro* . . . sono nello stato di spirito di certe classi sociali, e nel bene accetto miscuglio di religione e di sensualità.

Ma il sacrificio a un ideale — non l'ideale in sè — dovrebbe essere ragione di simpatia in tutte le classi. Il contrasto fra l'amore e il dovere è umano anche se il dovere sia imposto dalla religione, anche se dall'errore; e soffrire resistendo alla sensualità è bello per tutti, perchè è umano e nobile soffrire e resistere.

Ora i personaggi principali del Fogazzaro piacciono a tanti perchè a loro sembra che soffrano; e se dispiacciono a molti, dispiacciono non perchè errano, come si crede, non perchè sono infermi, non perchè sembra che non abbian ragione di soffrire,

Il perchè della simpatia e dell'antipatia.

ma perchè in quei molti non lasciano impressione adeguata e necessaria del loro soffrire.

Non l'ideale, che li contrappone, fa piacere a tutti don Abbondio e il Cardinal Federigo, ma la vita che, con quell'ideale e non ostante quell'ideale, anima il curato e il vescovo. Nei personaggi principali del Fogazzaro c'è dunque deficienza di vita; e perciò ripugna che il « loro buon Dio » abbia « per mezzana la voluttà »; e perciò si dice che in così alta moralità sono immorali. Il danno non è nel fatto che il Fogazzaro rifletta sè stesso, con l'idealità sua, ne' suoi personaggi: il danno è che il Fogazzaro sopraffaccia o impedisca, con l' intenzione, la creazione. Il Croce qui ha visto più acutamente:

> L'arte del Fogazzaro, tutte le volte che si mette a servizio delle sue idee resta un'arte inferiore, o esteriore che si voglia dire.

Ma sarebbe troppo dire che in Marina e Corrado, Daniele ed Elena, in Violet e nel poeta, in Franco e Luisa, in Jeanne e in Piero manca affatto la poesia, la verità. Deficienza non è insufficienza; difetto parziale non è falsità assoluta.

Disquilibrio ed eccezione.

Si dica piuttosto che l'artista è incorso in un altro difetto. Per forza dell'idealità che li guida, quei personaggi assumono aspetto di « originali » molto al disopra della gente comune; mentre poi importa e preme, per quella stessa idealità, che cotesti « originali » riscuotano in noi la maggior simpatia umana, acquistino ai nostri occhi verità umana. Come l'artista poteva riuscire a ciò? Naturalmente valendosi — oltre che della passione amorosa — dei personaggi inferiori e delle passioni in mezzo a cui imaginava far vivere i protagonisti. Vediamo che relazione hanno i personaggi principali con i personaggi del contorno. I critici paragonarono i romanzi del Fogazzaro ad edifici dei quali i protagonisti occupano il piano nobile, e il pianterreno gli altri personaggi. Manco a dirlo, se ciò indica troppo distacco e se ciò è giusto, nel Fogazzaro risulta un difetto di equilibrio, di proporzione, dannoso all'intento poetico non meno che a tutta l'opera d'arte. Non così nel Manzoni. Anche il Cardinal Federigo sta, di sua natura, al piano nobile, e Don Abbondio sta a pian terreno; ma fra l'uno e l'altro intercede qualche cosa per la quale tra lor due noi scorgiamo soltanto una differenza d'intelligenza e d'animo, una differenza di grado perfettamente *umano*. Tra il cardinale e il curato c'è contrasto, ma c'è anche affinità; c'è distanza, ma non distacco.

E si capisce come questo avvenga: tanto il cardinale quanto il curato hanno evidenti affinità con noi.

L'uno ci sembra al disopra di noi, l'altro al disotto; ma nessun dei due ci sembra *al di fuori* di noi. Non solo: tra il cardinale e il curato intervengono altri personaggi a scemarne la distanza di animo e di mente (dal padre Cristoforo al cappellano crocifero; da Lucia a Perpetua). Vale a dire che nel Manzoni c'era un grande equilibrio tra il poeta e l'osservatore umoristico della realtà, e ch'egli contornò i personaggi fuori dell'ordinario con gente e vita certamente normali ed evitò sagacemente le antipatie, le discrepanze, l'inverosimiglianza dell'eccezione. I personaggi principali del Fogazzaro abbiam detto quel che sono. Molti dei personaggi inferiori e infimi sono invece eccezionali all'opposto, e dell'eccezione più avversa al sublime: hanno carattere di bassa comicità. Il Nencioni, critico non severo e in particolar modo favorevole agli umoristi, nel *Cortis* trovava « *manequins* montati con abile meccanismo; marionette esilaranti, ma che nessuno potrebbe figurarsi di carne e d' ossa ». Se meno nel *Mondo Antico*, certo negli altri romanzi del Fogazzaro questa esagerazione di comicità allontana troppo da noi i personaggi del pianterreno, che sono i più, e si comprende quanto li allontani dai protagonisti! Ne risulta una lontananza non più di grado, ma di natura, sì che di fronte gli uni agli altri, i supremi e gl' infimi, paion gente d'un altro mondo.

Marionette esilaranti e comicità.

A riparare tal danno non giovano i personaggi intermedi, sia perchè quella distanza è troppo grande, sia perchè i personaggi intermedi vivendo fra gente anormale, o ritengono anch'essi della troppo idealità degli uni, o rasentano anch'essi la caricatura. Qualcuno (e basterebbero lo *Steinagge* di *Malombra* e lo *zio Ribera* del *Piccolo Mondo Antico*) meritò giustamente al Fogazzaro d'essere pareggiato in potenza creativa al Dickens; ma, in conclusione, non si può negare che l'amore dei contrasti fe' cadere l'artista in sproporzioni e disuguaglianze; e si può ammettere che sia imperfetto nella sua arte l'equilibrio fra il pensatore poeta e lo scrittore comico o umorista. Ce ne confermano altre due disuguaglianze curiose: la prima, tra il romanziere inventore di scene drammatiche grandi e alte, fantastiche e romantiche, e l'inventore dei piccoli, umili *qui pro quo* comici per via di ripetuti mezzucci (dallo scambio di portasigari in *Malombra* all' ovo iniziale del *Mondo moderno*):

la seconda, più notevole, fra il descrittore lirico e il narratore naturalista. Da *Malombra* al *Piccolo Mondo moderno*, in tutti i suoi romanzi, sebbene con sempre più moderazione, il Fogazzaro amò animare, personificare, spiritualizzare liricamente il paesaggio; con modo — disse il Panzacchi — che tiene più dell'Auerbach che dello Zola. Quando fa questo, egli eleva lo stile, studia una forma più accurata e nobile per rendere con efficacia suggestiva la « presenza di un ideale che è al disopra e al di là della natura, ma del quale la natura è lo specchio ».

Paesaggio lirico.

Il dialetto.

E di contro all'idealista che liricamente e nobilmente fa parlare e pianger le cose, ecco il naturalista che per render meglio la verità umana arriva a dialogare in dialetto. Già in uno studio intorno il romanzo che ne precedette l'opera, il Fogazzaro aveva sostenuta la necessità di rendere nei dialoghi italiani il sentire dei vari dialetti; e in *Malombra*, a seconda dei luoghi, i personaggi parlano un italiano che rivela il piemontese, il veneziano e il tedesco.

Così avevan fatto, contro l'opinione del Manzoni, lo Zanolini e l'Arrighi. Dopo, contro l'opinione del Manzoni, il Fogazzaro usò il vicentino a dirittura, e l'usò « senza discrezione », abusandone.

Intorno a che si discusse anche troppo; perchè si riferì quest'uso del dialetto alla eterna questione della lingua o all'efficacia rappresentativa della realtà. Sarebbe stato meglio avvertire il mal che ne veniva all'armonia formale di tutto il romanzo e ricordare che la disarmonia in arte offende non solo il bello, ma la verità.

Al di là di tutto questo che abbiam notato fin qui, altri vegga se anche le presenti condizioni dell'evoluzione romanzesca poterono impedire una maggior temperanza delle facoltà geniali e degli elementi artistici nel Fogazzaro, e se egli non abbia preteso troppo da un componimento che contenesse tutti i caratteri, distinti e decisi, del romanzo idealista, del romanzo realista, del romanzo naturalista e del romanzo lirico. E dopo tutto, beato lui! Beati gli artisti che han tanta forza da mutare i propri difetti in pregi al giudizio della critica ammiratrice e dei lettori soddisfatti. Il Fogazzaro ebbe fin lode d'essere « il più positivista dei metafisici, il più realista dei romantici, il più umano dei mistici ». Noi limitiamoci a rilevarne i pregi indubitati o indubbi, e ai fatti.

Il Mistero del Poeta, che è il più lirico — troppo lirico —

è forse il romanzo del Fogazzaro nel quale apparisce più piena l'armonia poetica e formale. In *Malombra* potrà parere or che sovrabbondi or che manchi l'intensità, ma vi son bellezze drammatiche e rappresentative non più superate. Il *Daniele Cortis* è il romanzo più passionale nell'amore, sebbene non profondo nell'analisi psicologica. Per il *Piccolo Mondo antico* fu detto con ragione che: Pregi.

Quelle della corsa di Luisa attraverso il temporale, della bambina affogata nel lago, delle notti piene di terrori, del viaggio notturno di Franco, dell'incontro di Franco e Luisa sul cadavere della bambina, dei convegni dei patriotti, della perquisizione in casa di Franco, sono le più belle pagine che, dopo il Manzoni, possa vantare il romanzo italiano.

Anche il critico che ci vede una variazione dei *Promessi Sposi* (la marchesa Maironi = Don Rodrigo, con i suoi Conti Attili e Azzeccagarbugli; Luisa o don Franco = padre Cristoforo; la disgrazia della bambina = la peste che muta situazioni e animi), il Croce trova che nel *Piccolo Mondo antico* « la mescolanza di alto e di umile, di tenero e di comico è del tutto riuscita ». Di conseguenza, Franco e Luisa sono più vivi e simpatici degli altri protagonisti.

Il *Piccolo Mondo moderno* ha scene vivacissime e finezze commotive e poetiche. Jeanne Dessalle perfeziona, secondo alcuni, il tipo delle donne spirituali del Fogazzaro. Vi è pur notevole la satira che castiga le piccole e grandi cattiverie della vita provinciale. Ma per i più vi indica stanchezza la ripetizione delle invenzioni e la somiglianza di personificazioni ideali e umoristiche.

Del resto, chi non riconosce nel Fogazzaro la virtù che sormonta alle sue facoltà e alla sua arte, nei pregi e nei difetti? È il sentimento del bene. Contro al pessimismo dell'arte naturalista e all'impurità estetica egli recò, schietta e viva, per il bene umano e sociale, una fervida luce di speranza e di amore....

.... Non si chiude nessun suo romanzo senza sentirsi migliori, perchè più inclinati all'indulgenza, alla pietà per le umane debolezze, più sensibili alla simpatia, più aperti all'influenza d'ogni grande e generoso ideale. G. De Marchi n. 1851.

Queste parole di Gaetano Negri non si riferiscono al Fogazzaro; furono dette a lode di un romanziere che per primo ricevette e palesò l'influenza del Fogazzaro e ne dimostrò meglio di tutti la colleganza al Manzoni.

Emilio De Marchi sarà stato l'ultimo dei manzoniani? Anche

più dello stesso Fogazzaro egli ritenne del Manzoni per ammirazione sincera, per rimembranze volontarie e involontarie di certe attitudini, di certe invenzioni, di certe scene; per consenso spirituale; per facilità ad esprimere semplicemente il vero e, soprattutto, per quella bontà che è forse poesia divina e che dal cuore sale al pensiero affinchè concepisca il dolore umano senza maledire e conforti a perdonare e a sperare.

Demetrio Pianelli.

Demetrio Pianelli, uomo men che mediocre e povero impiegatuccio, soccorre con bontà eroica e quasi inconsapevole la famiglia del fratello dissipato, suicida; s' innamora della cognata, e soffre delusioni, pene e soprusi. È creatura viva, mirabile e indimenticabile; è la figura più espressiva di questo osservatore destro, fine, sensibile ai più tenui conflitti della vita. Troppo sensibile. La prima parte del *Demetrio Pianelli* (1890), in cui osservazione e umorismo hanno giusta misura dal sentimento, avrebbe potuto essere l'introduzione d'un capolavoro. Capolavoro perfetto non fu; prima, perchè il soverchio abbandono patetico affievoli, in parte, l'energia creativa, e personaggi disegnati vivamente perdettero fisionomia sotto l'impallidire delle tinte, e personaggi nuovi, nuovamente osservati, non riusciron tali nè così vivi come il protagonista: poi, non fu capolavoro perfetto nella forma.

Pittura d'ambiente, il *Pianelli* fu messo a pari con le più felici pitture del Dickens; e n'ebbe merito la moderna disciplina romanzesca, la quale impose all'idealismo dell'autore l'osservazione della realtà. Perchè questo discepolo del Manzoni e del Fogazzaro, pur insegnando che *al di sopra della testa c'è altro che aria e fumo*, piegò anch' egli alle norme del naturalismo. Nel *Pianelli* son manzoniane le scene del perdono che impetra la figliola del suicida e il soccorso del cugino Bortolo; ma dal Flaubert e dai zoliani vengono le scene del commendatore che tenta la vedova; della adultera e dell'uxoricida.

E venne anche la manchevolezza dell'unità formale, sì che il romanzo procede per episodi e scenette quasi per osservazioni e note successive e non continue; e venne la necessità, voluta, delle impronte e movenze dialettali e frasi tradotte nel discorso. Come pittura d'« ambiente milanese », il romanzo fu scritto in « lingua milanese »: un pregio di verismo transitorio, anche men giustificato che nella *Scapigliatura* dell'Arrighi, essendo il Pianelli tipo umano, universale, e non solo

di Milano la piccola borghesia in mezzo a cui vive, e non più decise come un tempo le caratteristiche del costume milanese.

Tale artista però doveva comprendere egli stesso il benefizio di sottrarsi alle soperchierie dell' « ambiente ». Negli altri suoi romanzi è manifesto miglior studio dello stile e della convenienza formale; e *Arabella* ('93) e *Giacomo l'idealista* ('97), sebbene men forti del *Pianelli*, non perdettero perciò quella semplicità e sincerità, che già prima del *Pianelli* rivelarono nel *Cappello del prete* ('88) ed in altri racconti minori un artista nato ed eletto. Ultimo romanzo del De Marchi fu *Col fuoco non si scherza* ('901).

L'ultimo romanzo del De Marchi.

È una storia di abnegazione, con la giovane Flora che vuol consolare la infelicità dell'amato cugino (acciecato in conseguenza d'un duello); con l'infelice cieco che rinuncia a tanto bene per non sacrificare nella sua sventura quella giovinezza; con il benefattore, che innamorato della giovine innamorata dell'altro, muore sconsolato e solo. Fogazzariano nell'andamento, nell'intima impressione artistica, nello spirito delle descrizioni, nella moralità finale, ma fresco e vivo per la sincerità del sentimento e per la franca osservazione del vero, questo romanzo, postumo, conforta insieme col *Pianelli* la memoria del De-Marchi; a cui, vivendo, fu lode essere amato da molti e ammirato, in confronto al merito, da pochi.

IV. — D'Annunzio.

Il romanziere italiano di recente più celebrato in Italia e fuori è un poeta. Quale la natura poetica, il temperamento poetico di Gabriele D'Annunzio? Un poeta « in cui tutti i sensi hanno un'attività e una suscettività straordinaria, e con le lor brame dominano lo spirito; ricevono dal mondo esterno impressioni innumerevoli e vi cercano insaziabilmente le impressioni piacevoli, cioè il godimento »; un poeta in cui « il godimento è l'attività più necessaria... e diviene la legge mentale, il fine ultimo e solo della vita e dell'arte »; un poeta « voluttuoso », che, anch'egli generato dall'età naturalista, materialista, sensualista, per sè ha ridotto il mondo a « una fonte di emozioni », ove « voluttà e crudeltà appaiono quasi regine »; un poeta che guarda al « mondo delle sofferenze.... come un mondo escluso dalla sua anima » e nel quale « il sentimento di pietà e di bontà, si muta in tutt'altro: in moro in bidità erotica rac-

capriccio fisico... »; un poeta che, « dilettante di emozioni e fantasticherie complicate e raffinate », « si diletta anche talvolta d'idealità e di moralità; ma in ciò non riesce », e che, come « artista del dilettantismo », « può essere artista grande »...

Se tale di natura e temperamento, anche nel romanzo il D'Annunzio dovette esser così: poeta edonista od esteta.

Genesi del romanzo d' annunziano nel *Piacere*.

Il Piacere, che uscì nel 1889, contenne i germi e tutte le energie degli altri romanzi dal D'Annunzio pubblicati finora; contenne note caratteristiche della reazione e dell'azione progressiva che succedevano nel romanzo moderno e nel romanzo straniero, particolarmente francese, con più caratteri diversi suoi propri; e nell'insieme oppose ai romanzi recenti un aspetto di novità: una nuova forma — e non era — sembrò sorgere nel nome di Gabriele D'Annunzio, bel nome italiano, col nome di « romanzo estetico ».

« Un estetico » chiama sè stesso Andrea Sperelli, il protagonista del *Piacere*. Esperto in ogni arte, egli concepisce nella dilettazione estetica come la prova trionfante della vita umana; egoista, egli trae dalla squisitezza dei propri sensi la ragione di godere, di ricercar *piaceri non mai provati* e di commettere fin *orribili sacrilegi*. Per la sua cultura e per l'arte egli sa derivare dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. In amore *gran parte della sua forza sta nell'ipocrisia*, e solo talvolta la *fiamma della passione* gli consuma dentro *quanto è in lui più falso, più tristo, più artificioso, più vano* e si ritrova per poco confidente e spontaneo. Gagliardo e forte a duellare come a vincer corse, nell'esercizio della sensualità più raffinata cerca *la spiritualizzazione del gaudio carnale*. È di *natura involontaria:* uomo che ha potenza volitiva debolissima e, per contro, ha gran forza sensitiva e straordinaria facilità e capacità d'impressioni. È soprattutto mutevole e può dire: — *io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. La mia legge è una parola: « nunc »*.

Sua legge, la mutabilità..; la forza morale gli manca interamente...; l'unità, la semplicità, la spontaneità gli sfuggono..., e in codesta inquietudine è la condizione essenziale della sua esistenza... — Esistenza vera? perchè no? Andrea Sperelli — diciam col Panzacchi — rappresenta umanamente « l'invasione dell'arte nella vita »; personifica l'uomo che « nato dall'arte rientra nell'arte ».

Precedenze embrionali di tal natura possono rintracciarsi nelle opere del Murger, dei Goncourt, fin dello Zola, i cui pittori son governati anch'essi da un « preconcetto estetico ». Tra i romanzieri italiani ne lasciaron tracce non solo il Rovani e l'Arrighi ma, sia lecito accennarlo, fin il Ghislanzoni (*Artisti da teatro*)!

Nel Guerrazzi, Francesco Cenci innalzò la sua malvagità a sapienza filosofica ed estetica, press'a poco come farà lo Sperelli elevandosi a Superuomo. Il Giuda del Petruccelli è forse un Claudio Cantelmo esteticamente più vivace... Però il maggior fratello d'Andrea Sperelli è Fortunio. Il *fatuo, malizioso, bizzarro Fortunio, « plus changeant d'humeur que la lune, plus variable que la peau d'un camaleon* (camaleontico!), *plus roué qu'un diplomate octogenaire* »..; Fortunio infaticabile; Fortunio *conoscitore di cavalli, statue e tele come di donne*, e dongiovanni che commette orribili sacrilegi.

Influenze e affinità. Sperelli e Fortunio.

Quelle scélérate idée a poussé ce damné Fortunio à prononcer dans le lit, à coté de Musidora, le nom de Soudja-Sari?

È tutto qui il dramma dello Sperelli, che perduto l'amore d'Elena Muti, in uno spasimo di voluttà e disperazione mormora il nome di lei tra le braccia di Maria Ferres. Se non che l'eroe del Gautier non geme o spasima; non è di *natura involontaria:* tutt'al più, s'annoia; e nel volere è fermo, deciso, forte, possente. Fortunio è *un inno alla bellezza, alla ricchezza e alla felicità;* è *un sogno:* Andrea Sperelli è infelice, o, come dice lui, *non è felice:* è un uomo.

Artisticamente, lo Sperelli e così vero che avrebbe potuto creare di sè stesso un capolavoro. Perchè non lo creò? Forse perchè un ingegno « non abbastanza oggettivo e non abbastanza misurato nella sua potenza, trattò la materia inventiva e descrittiva del romanzo »? Forse fu causa del difetto « una specie d'ipostasi artistica, la quale confuse e oscurò smoderatamente i gusti del romanziere con quelli del suo protagonista »?

Così pensò il Panzacchi. Ma che il capolavoro riuscisse manchevole perchè l'artista non fu abbastanza misurato nella sua potenza — potenza di lirico — si può ammettere. Non si ammette che, per essere più oggettivo, il poeta romanziere potesse evitare cotesta ipostasi di sè al suo protagonista. La sostituzione di sè nel protagonista era inevitabile; diventò costante in tutti i romanzi del D'Annunzio, e tutti i romanzi del D'Annunzio sone *personali*. Personali in che misura? in che modo? con che mezzo? Nella misura di tutti i romanzi di tal sorta, cioè con

maggior o minore esagerazione delle qualità buone e cattive dell'artista stesso; nel modo di tutti i poeti lirici che scrissero romanzi personali, cioè liricamente; e col mezzo imposto dall'evoluzione dell'arte narrativa, cioè psicologicamente. Ora se il *Piacere* è romanzo personale, e se il D'Annunzio sostituì sè stesso in tal misura, in tal modo e con tal mezzo, al suo protagonista Andrea Sperelli, sarà possibile scorgere nello Sperelli caratteri costanti dell'arte d'annunziana e, in particolare, dei romanzi d'annunziani.

Infatti: — Andrea Sperelli è sottile psicologo e dilettante psichico — *L'abitudine della falsità gli ottunde la coscienza*, ma egli sa il perchè può smettere qualche volta la falsità e tornare all'unità delle forze, dell'azione, della vita »: ciò che succede in lui è la « resoluzione delle forze, prodotta dall'abuso dell'analisi e dall'azione *separata di tutte le sfere interiori* ». Si vedrà se il D'Annunzio possegga meglio del suo Sperelli energia riflessiva e bastevole ad integrare investigazioni analitiche; a temprare insieme, ad unificare in vita piena le facoltà de' suoi eroi: intanto si vede che Andrea Sperelli è personaggio di reazione a quelli del naturalismo, la cui vita risultava inconsapevolmente dagli effetti dell'eredità, dell'ambiente, delle cause esterne. Il romanzo del D'Annunzio va assomigliato perciò a quelli del Bourget. Non si può negare che il Bourget abbia prevenuto il D'Annunzio, sia con gli studi psicologici, sia con l'opera (*Crime d'amour* è del 1886). Solo, il capolavoro del Bourget (*Le Disciple*) uscì pochi mesi innanzi al *Piacere,* che è forse il capolavoro del romanzo d'annunziano. Or come fu identica nella scrittore italiano e nel francese questa reazione del romanzo psicologico, furono consimili certi caratteri: l'elezione di soggetti eccezionali per la loro anatomia morale; la soverchia pretenzione scientifica con il commento psicologico fuori dell'azione e con quella smania di complicare e spiegare scientificamente, quasi rari fenomeni, i contrasti tra i sensi e lo spirito che sono chiari e semplici per sè stessi; l'abilità di seguire a grado a grado lo sviluppo di certe passioni, particolarmente del « pathos » erotico; la predilezione di personaggi singolari o « dilettanti » o voluttuosi, e quindi la necessità di esporli nell'ambiente mondano, aristocratico: l'ambiente dell'ozio, dello « snobismo » e della psicologia alla moda. E per la via del Bourget lo Sperelli sottomette la psicologia all' « egotismo » e s'accompagna, e più s'accompagnerà sotto altro nome, alla « idealogia appas-

Sperelli e Bourget

sionata » di Maurice Barrès che analizza sè stesso senza tregua perchè « je sais que je suis une somme d'énergies en puissance et que pour moi il n'est même de stabilitè possible »; Barrès che studia in sè « la vita interiore più intensa e più adorna. »

Sperelli e Barrès.

— Sperelli è egotista e individualista —. Come l'*Uomo libero* del Barrès, egli cerca di « godere metodicamente della bellezza della immaginazione », di « creare il proprio io ogni giorno »: nella donna non vede *obiettivata* che la parte sentimentale di sè. Hanno, lo Sperelli e l'Uomo libero, gli stessi progenitori, poichè « seguendo il suo istinto » il Barrès si « conforma all'estetica in cui eccellono Goethe, Byron, Heine ».

— Sperelli si crede al disopra della morale comune —. Dal Goethe (*Affinità Elettive*) imparò che l'artefice ha diritto a una morale diversa da quella della gente comune. Tra i suoi autori prediletti è, col Goethe, lo Shelley e il Keats, il Byron. Sperelli un byroniano? Oh non solo per il *Don Giovanni!* Lo storico Finlay che conobbe il Byron da vicino, lo definiva un uomo con due anime: « femminina l'una, l'altra mascolina, caratterizzata da una fredda lucidità », come tutti gli eroi del D'Annunzio! E qual detrattore più accanito del D'Annunzio non godrebbe per qualcuna delle cose che il Cantù diceva del Byron?

Sperelli e Byron.

In Giorgio Byron il secolo applaudì la personificazione e la ostentazione di molti difetti proprii: quell'aria di sofferimento in mezzo alle voluttà . . ; quel cianciare libertà smaniando di despotismo; quel sostituire la eccezione alla regola e dipingere attraente il vizio col rischiararne il lato favorevole . . , e l'uomo alle braccia colle proprie passioni ribellate al dovere . . . . Con talento insigne, egoismo sconfinato, superbia immensa, battè l'aristocrazia puritana e la borghesia aristocratica dell'Inghilterra; ma mentre trafiggeva gli ipocriti, cuculiava anche i liberali; e prendendo per musa il disprezzo, e dalla intensa vigoria del proprio genio impedito di trasformarsi, copiava sempre lo stesso modello panneggiato diversamente, cioè sè medesimo . . .

Ma insieme con i Romantici lo Sperelli ama i loro antichi fratelli del « dolce stil nuovo » e gli artisti del Rinascimento:

— Sperelli conte d'Ugenta rappresenta in sè l' « antica nobiltà italica » nel « grigio diluvio democratico odierno » —.

E che cosa significano tutta l'arte del D'Annunzio e tutti gli eroi del D'Annunzio se non una reazione all'abbassamento democratico e un ritorno all'antica italiana tradizione, d' « eletta cultura, d'eleganza e d'arte »? Poeta, il D'Annunzio trasmodò nell'adorazione della forma sino a pareggiare in ciò i gusti del suo stesso eroe. Non più esagerando il D' Annunzio, lo Sperelli insegna che « il verso è tutto ». « Un pensiero esatta-

Sperelli eloquente.

mente espresso in un verso perfetto e un pensiero che già esisteva *preformato* nelle oscure profondità della lingua. L'emistichio di un poeta antico, la « congiunzione di due epiteti », « una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti », una frase basta per lo Sperelli poeta ad « aprirgli la vena »...

Non altrimenti il D'Annunzio qualche anno dopo la pubblicazione del *Piacere*, e nella padronanza assoluta dell'arte sua, definiva lo stile:

> Ogni coordinazione di parole, nella quale l'artista scrittore, secondando il genio della lingua, e obbedendo alle leggi fisiologiche del respiro, sia riuscito a rappresentare con la lettura e col suono l'apparenza, l'essenza e la movenza dell'oggetto, ha di per sè il valore di un organismo vitale.

E « le sillabe oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti ». Vale dire che questo artista della parola è indotto dal senso estetico all'estremo pericolo dell'arte: a percepire la vita non direttamente, ma per la sola suggestione dalle parole e dei suoni; vale dire che l'artista è un retore. Per fortuna, le parole non sono che forze della sua forza; non sono tutta la vita della sua vita, e il retore è poeta. E il romanziere? Ciò che al D'Annunzio preme sopra tutto nel romanzo, non è la psicologia, non la passione: è il proposito di fare « opera di bellezza e di poesia: prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di suoni » (*Trionfo della morte*). Ora, questo proposito non fu consigliato solo dal Gautier o da altri artisti della madre Francia: questa intenzione ripete ben altra e più sicura origine che dalla storia del romanzo! Indica un elemento nuovo, impetuoso, prepotente, il quale per via estranea venne a scrollare in Italia l'arte del romanzo e a lasciarvi un eccitamento evolutivo. Dimostra chiaramente essa sola, quella intenzione, che il D'Annunzio non è un romanziere dei soliti, e che il motivo a scriver romanzi gli venne anche da considerazione molto più alta e più estesa che non quella di una forma romanzesca destinata a passar più o meno presto e a perire! È possibile? Il più valido maestro del D'Annunzio romanziere, sarebbe dunque stato lo stesso maestro del D'Annunzio poeta? Sembra incredibile! Eppure si potrebbe scommettere, con quasi certezza di vincere, che il primo seme del romanzo d'annunziano fu gettato da questo insegnamento di Giosuè Carducci:

Incitamento dal Carducci.

> I grandi artisti delle grandi età sono tutti insieme realisti e idealisti, popolari e classici, intimi analizzatori e formatori plastici, uomini del tempo loro

e di tutti i tempi. Tale, per offrire un esempio non sospetto, fu Volfango Goethe.

Oh il magnifico sogno per un poeta! Col solo genere letterario che fosse oggi capace di popolarità, col romanzo, anticipare il giorno in cui la letteratura italiana eclettica e rintegratrice del vecchio e del nuovo « sarebbe chiamata a trovar la Sofrosine classica delle letterature surte o rinnovate dalla rivoluzione »! Il Carducci poeta additava, e il D'Annunzio poeta concepì l'opera magnifica; la compenetrazione artistica del passato, del presente e dell'avvenire nella forma della prosa classica rinnovata. Del passato: la gloria della bellezza antica, della genialità e della forza del Rinascimento; del presente: l'arte del Flaubert e del Gautier, dello Zola e del Maupassant, del Dostoiewski e del Tolstoi e l'idealismo del Maeterlink e i simboli dei decadenti; dell'avvenire: l'assunzione dell'uomo individuo al di sopra della società umana fino all'attuazione della filosofia del Nietzsche... Altro che « Rinascenza latina »! Lo Sperelli ha commiste ai gusti degli avi tutte le voglie della modernità! è un italiano voglioso di esotismo, è un latino cosmopolita.

Sperelli assimilatore.

— Andrea Sperelli è un « impressionista » eclettico, tal quale il D'Annunzio « Questo uomo sensitivo — dice un critico straniero — è profondamente impregnato di letteratura, di filosofia e d'arte. Egli si è assimilato il fiore di tutte le civiltà, i frutti di tutte le culture ».

Rimanendo sempre e in tutto italiano? Vedremo. Affermiamo intanto che il protagonista del *Piacere* ha ben letto e ammirato la *Madame Bovary* e l'*Éducation sentimentale* e — con Zola — Maupassant, e Baudelaire, Verlaine, Huysmans; e che dai russi ha già tentazioni di « raccogliere ogni dolor del mondo », e che sotto altro nome parlerà tosto di fratellanza e di umanità, finchè « tenderà l'orecchio al magnanimo Zarathustra ».

Oh non dimenticate che ha già teso l'orecchio fin al Péladan, il quale insegna un suo idealismo pazzesco dopo aver diabolicamente mostrate tutte le perversioni sensuali della corrutela parigina. Perchè, con tutto ciò che s'è detto,

Sperelli, Péladan e Chateaubriand.

— Sperelli, sensuale e gaudente di tutte le sensazioni, non ha solo indizi di « misticismo afrodisiaco »; è morboso. — In lui non c'è solo quella che il Péladan chiama la « satyriasis équilibré » di don Giovanni. Uno psichiatra disse del D'Annunzio:

Nei suoi personaggi si compiace di rappresentare, di esagerare patologicamente un lato della sua anima . . . Ne' suoi romanzi l'amore ha quasi sempre un sapore d'incesto . . . L'amore sororale è il suo leit-motiv.

Sì: anche per questo il romanzo estetico d'annunziano si connette al Romanticismo! La tenera affezione di Chateaubriand per la sorella è la rea passione di Amelia per il fratello Renato. — Concludendo: dall'intima rispondenza tra il D'Annunzio e il protagonista del suo primo romanzo, si scorge che le qualità dello Sperelli sono nel D'Annunzio stesso insolite ed eccessive.

Falsità e difficoltà

Su l'opera romanzesca del D'Annunzio grava, più o meno attenuata da riconoscenza ammirativa, l'accusa d'artificio e di falsità. I più dei critici italiani e stranieri, e proprio quelli che più han fama di prudenti, acuti ed esperti, giudicando ad uno ad uno o tutti insieme i romanzi del D'Annunzio, conchiudono rammaricati, o lasciando comprendere questo rammarico, che uno scrittore di tanta possanza non sia abbastanza sincero.

Che cosa mai potè intorbidare le facoltà creative e informative d'un artista la cui potenza nel notomizzare sè stesso è universalmente riconosciuta? di un artista così sapiente dell'arte e della storia dell'arte? di un romanziere che già dal secondo romanzo ammoniva: « la sincerità, *l'assoluta sincerità*, è la prima dote dell'artista futuro »? Nasce il dubbio di un contrasto fra le naturali disposizioni dell'ingegno e dell'arte d'annunziana e difficoltà che in tal forma di romanzo siano insuperabili per un artista di tal natura e temperamento. Oppure cadde egli, anche per colpa sua, in errori per cui quelle difficoltà rimasero insuperate?

Il Croce, il quale accusa le *Vergini delle Rocce* di « falsa profondità » e non « vede chiaro » nella coscienza di Tullio Hermil (*L'Innocente*) e nel *Trionfo della Morte* sente la deficienza di tutto ciò che il poeta « avrebbe dovuto mettere per dare saldezza e coerenza al racconto », il Croce, il quale meglio d'ogni altro ha definito il D'Annunzio un « poeta del dilettantismo », ricercatore, cioè, di « una sorgente perenne di dilettazioni... nel fondo del proprio essere », crede che il D'Annunzio non riesca « ad ampie ed armoniche rappresentazioni della vita » appunto per il *dilettantismo psichico*, fonte dell'arte d'annunziana.

La *frammentarietà* non è il difetto di quest'arte, ma ne è carattere intrinseco: è la sua forma estetica.

Siam d'accordo se nel D'Annunzio si vegga un *dilettante psichico* in quanto egli è poeta lirico; è, di sua natura, un poeta lirico piegato dal « vento freddo di cinismo e di brutalità che *nel sec. XIX* ha soffiato sul nostro mondo » a « ricercar nel fondo del proprio essere una sorgente perenne di dilettazioni ». Perchè la *frammentarietà* è carattere intrinseco, prima che del *dilettante psichico*, del poeta lirico. Lirica e psicologia.

Il poeta lirico consente di sua natura a impressioni, visioni, eccitamenti brevi, e perciò il romanziere lirico impone alla natura del suo ingegno una difficoltà immensa: la « continuità » delle impressioni, delle visioni, degli eccitamenti; la « unificazione » di stati d'animo successivi e precari. Scrivendo un lungo romanzo il poeta lirico si mette da sè in una condizione anormale lungamente protratta, e per opera in prosa e diffusa deve tendere ingegno e arte all'estremo confine che separa la realtà come egli la vede, dalla realtà come possono vederla quanti ubbidirono al suo impero. Guai se a lui manca l'efficacia continuativa dell'illusione, della visione! Guai se chi gli ubbidiva, si ribella! Quando sia interrotto l'assenso alla realtà poetica o psicologica che l'artista vuol rappresentare mediante il suo animo, tutto crolla, attraenza di arte, meraviglie di forma, scoperte di analisi; tutto vacilla, svanisce, disgusta: l'artista è falso!

Quasi tutti i romanzieri lirici romantici perirono così.

Ma non solo per questo i romanzi del D'Annunzio non poterono essere « ampie ed armoniche rappresentazioni della vita » ! Egli fu *dilettante psichico* non solo per necessità di tempi e di temperamento: egli *volle essere* romanziere psicologo. Osservò egli stesso che i nostri narratori classici non furono curiosi mai dei motivi passionali. E vero. Fu questo il difetto della nostra letteratura narrativa sino al Manzoni. Ma prima di tutto, quella incuranza di artisti come il Boccaccio o l'Ariosto e gli avvedimenti d' un maestro come il Tommaseo non avvertirono il D'Annunzio in che misura la psicologia a mo' del Bourget convenga all'indole nostra, nè l'avvertirono che l'analisi scientifica, per tutte le letterature di questo mondo, può travalicare i limiti della verità e della capacità narrativa. Il romanzo psicologico, tutt'altro che falso in sè stesso, potrebbe generare falsità se esteso oltre certi limiti, oltre le naturali disposizioni di certa gente.

In secondo luogo, il poeta per essere romanziere psicologo,

si armò di scienza, studiò il Bourget, adottò il metodo, e non avvertì — e il Croce non avvertì — che così facendo il *dilettante psichico* per necessità di natura sforzava la sua stessa natura. Naturalmente il D'Annunzio si compiacque di rappresentare « gli stati d'animo più complicati di cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche è in onore »; ma la scienza della psiche non bastava a unificare, integrare cotesti stati d'animo in una rappresentazione ampia ed armonica; e così il poeta lirico, nella cui arte è carattere intrinseco la *frammentarietà*, s'accrebbe la difficoltà di rappresentare stati d'animo eccezionale, morboso, fenomenale, in una esistenza continua, per un lungo periodo di passione, per lo svolgimento di un lungo dramma.

Sta di fatto che sempre, a tutti i romanzi d'annunziani, da questo o da quel giudice più autorevole, per questo personaggio o per quello, or qua or là, convergono accuse d'inverosimiglianze. Ciò, potrebbe dirsi, è cosa consueta; non c'è romanzo che sfugga ad accuse d'inverosimiglianza. Ma si badi: quel che importa non è l'accusa particolare; è la giustezza o no dell'accusa generica e costante. Importa assai! Perchè accertare qualche particolarità inverosimile in un romanzo realistico torna, alla fine, innocuo o quasi. Invece che danno può arrecare in un romanzo personale e psicologico, in un romanzo inteso a rappresentare una *continuità* di passione, forse una sola inverosimiglianza che rompa l'impressione integrale, l'illusione complessiva! E per il D'Annunzio accade che nell'*Innocente* un critico noti difetti di verità; ed accade che nel *Trionfo della morte* si scopra da un altro critico la grave colpa, e così via per tutti i romanzi; e confrontando le accuse singole alle opere singole, e tutte le accuse a tutta l'opera, accade che alla fine non può più negarsi una debolezza comune ai romanzi del D'Annunzio; la quale, conseguendo a deficienze di verità od offese al vero, può esser del tutto o almeno in parte la causa della falsità accusata in essi.

Vano proposito.

Il Piacere fu il primo dei tre romanzi raggruppati poi nel nome e sotto il simbolo di *Romanzi della Rosa* (della gioia). Tra esso e il secondo, e dopo quindici mesi di riposo intellettuale e di attività fisica, il D'Annunzio compose un racconto in forma di soliloquio, impersonandovi un malato di parestesia, di disestesie e d'allucinazioni. *Giovanni Episcopo* era un im-

piegatuccio. Privo affatto di volontà sposò una serva per la suggestione su di lui esercitata da colui che diventò poscia il drudo della moglie. Episcopo ebbe un figlio, che è già ragazzo quando il drudo maltratta la donna, e che incita il padre ad ammazzare quel perfido. D'impeto quasi del tutto involontario il poveromo commette l'assassinio; e il suo figliolo muore. *Episcopo.*

Nell'inquietudine della creazione all'autore questa parve « una fiera visione »: dopo, egli giudicò l'opera « debole », ma così nuova e nuovamente condotta da suscitargli il grido: « O rinnovarsi o morire! », e la speranza di proseguire nell'*Innocente* la rinnovazione sua, con più vigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile. Confortava il poeta aver tratto l'Episcopo dalla vita reale, da documenti suoi e testimonianze fedeli, mentre i critici glielo discoprivano parente stretto a un personaggio del Dostoiewski e mentre egli evidentemente riceveva gl'influssi — dopo che dello Zola — del Dostoiewski e del Tolstoi. Ebbene, per quanto il D'Annunzio facesse e dicesse, nell'uomo inerte e assassino d'impulso involontario, da lui conosciuto nella vita e nel Dostoiewski, ritornava l'Andrea Sperelli. La nuova *drammatis persona* non differiva dallo Sperelli del *Piacere* che per grado d'infermità.

Infatti Episcopo soggiace alla volontà d'un altro; e Sperelli si riconosce uomo di « natura involontaria » e soggiace alle sue proprie passioni e alla volontà degli altri, in particolar modo delle donne amate, che esagitano ed accrescono le sue passioni. Non basta. Episcopo debole e infermo com'è ha un pensiero che vale esso solo ad affratellarlo, oltre che allo Sperelli, a quanti eroi d'annunziani nacquero dopo di lui. Dice quel misero:

> Ogni uomo alimenta in sè un sogno segreto che non è la bontà e non è l'amore, ma un desiderio sfrenato di piacere e d'egoismo.

No! non tutti gli uomini *alimentano* in sè un sogno *sfrenato* di piacere!: lo alimentano uomini che si credon « rari ». Lo dice il protagonista dell'*Innocente*, il romanzo che venne subito dopo l'*Episcopo*:

> Io ero convinto di essere, non pure uno spirito eletto, ma uno spirito *raro;* e credevo che la *rarità* delle mie sensazioni e dei miei sentimenti nobilitasse, *distinguesse* qualunque mio atto. Orgoglioso e curioso di questa mia rarità, io non sapevo concepire un sacrificio, un'abnegazione di me stesso, come non sapevo rinunciare a un'espressione, a una manifestazione del mio desiderio!

Codesto egoismo non è meno terribile se il piacere dell'ora che fugge, come nel *Piacere*, nell'*Innocente* e nel *Trionfo della morte*, sia accresciuto dai sogni dell'avvenire, come nelle *Vergini delle Rocce* e nel *Fuoco*, i cui protagonisti sono egoisti anche più rari! Inoltre: quel poveromo dell'Episcopo morbosamente fiacco, vive di solito allucinato e suggestionato. Quand'è ch'egli acquista la piena coscienza della sua miseria? quand'è che la crudele realtà lo colpisce direttamente, lo trae a una azione di libera energia, e sembra destarlo istantaneamente? Nell'accesso morboso; nello scatto dei nervi e della volontà: quando uccide; nell'interruzione improvvisa dello stato abituale in cui cadde per la trasposizione in lui dell'altrui volontà. Ma questo stato abituale dell'Episcopo non è che quella esagerazione morbosa la quale lo collega al più psicologico dei personaggi d'annunziani: al protagonista del *Trionfo della morte*. Questi è ritratto così:

Il diaframma isolante

Nello stato abituale, la sua coscienza era come ricoperta da una superficie opaca, che pareva mettere tra quella e la realità, una specie di diaframma; il quale anche talvolta si spessiva così da divenire completamente isolante, impedendo le percezioni del mondo esteriore . . . . Ma avveniva, talvolta, d'improvviso, che quella opacità superficiale scomparisse e che la coscienza si trovasse in contatto immediato con la realità presente; e allora le percezioni sembravano portare qualche cosa di nuovo; sembravano rivelare un nuovo aspetto e una nuova essenza della vita reale.

Proprio quel che accade al D'Annunzio!, al D'Annunzio romanziere. Lo attesta, lo confessa proprio quella prefazione all'*Episcopo* che proclamò: — O rinnovarsi o morire, — e in cui il poeta propose a sè stesso di « studiare gli uomini e le cose *direttamente*, *senza trasposizione alcuna* »; di sottrarre la sua coscienza a quella stessa *specie di diaframma* che impedirebbe nei suoi nuovi personaggi le immediate *percezioni del mondo esteriore*, *l'essenza della vita reale!* Ma il proponimento del poeta lirico era vano. Fu anch'esso illusione poetica; e nonostante l'adozione di altri elementi ideali nei romanzi che seguirono all'*Episcopo*, i suoi protagonisti rimasero naturalmente identici. Non è possibile trasformare la propria natura. Per il D'Annunzio rinnovarsi conforme allora ambiva, sarebbe stato come morire.

Inverosimiglianze nell'*Innocente* (1892).

L'*Innocente* è il bambino nato d'adulterio che il marito tradito uccide esponendolo al freddo notturno. Tullio Hermil, egoista ed esteta fino a pretender nella moglie Giuliana un affetto « sororale », è infermo sino a commettere l'infanticidio non per ca-

stigo della moglie infedele: il delitto in tal caso non sarebbe strano. Ed egli uccide non solo per toglier di mezzo il testimonio del suo disonore e l'erede illegittimo del suo nome: uccide per rinnovare al suo piacere l'amore della moglie, che cedendo all'amante ha ceduto a un solo istante di debolezza, e per sottrarre agli occhi suoi e della donna l'impedimento al rinnovamento *perfetto* del loro amore. È una passione eccezionale; non perciò è inverosimile.

Il dramma è svolto in forma di confessione. A chi si confessa Tullio Hermil? A tutti e a nessuno. Perchè si confessa? Forse per sfogo; per rimorso, benchè « la giustizia umana non lo tocchi » nè debba toccarlo, o forse per compiacimento nella singolarità del suo stesso dramma così straordinario. Nell'un caso o nell'altro, si confessa per debolezza o per infermità. Infatti Hermil si considera vittima di un fato disumano, e infatti confessandosi egli non intende già dimostrare che allora quando divenne infanticida credeva necessario e inevitabile il delitto, ed ora no: vuol dimostrare che anche adesso, mentre narra, egli crede che fu per lui inevitabile uccidere il bambino. Ma per convincer noi alla sincerità della sua convinzione era necessario prima di tutto persuadere umanamente e logicamente al perchè della confessione stessa: il dramma dell'Hermil, si direbbe, più che nell'infanticidio consiste nella confessione; e se il perchè di questa non è chiaro, logico, umano, traspare il fine della dilettazione artistica, dell'artificio, del pretesto; e così fin dall'introduzione deriva il senso della falsità. La confessione.

Chiedeva il Nencioni:

È possibile che un uomo che si accusa e confessa adoperi il linguaggio prezioso che Tullio adopera per tutto il libro, e più specialmente nella parte ultima, dove si descrive il codardo assassinio e si narra l'agonia dell'*Innocente*?

Il linguaggio dell'*Innocente* è meno prezioso che quello del *Piacere;* e vi è stupenda l'analisi che discopre le più acute ferite e le più tenaci e più fugaci ombre di tanta passione; e vi sono stupende le pagine in cui Tullio apprende e accerta la colpa della moglie; tuttavia il compiacimento del « dilettante psichico » e del poeta vi è manifesto, e anche perciò par falsa la confessione manchevole in sè stessa di ragione evidente.

Una seconda causa d'inverosimiglianza è la discontinuità o l'inconseguenza che pur il Nencioni notava tra il principio e la fine del racconto. Tullio si ritiene superiore al giudice; ma dopo di avere evitata con tutte le cautele e con assai paura l'impunità!

Queste osservazioni sfuggirebbero ai lettori anche non ingenui e potrebbero parere ingiuste anche a lettori sagaci, se nel romanzo non ci fosse, più grave, intima, un' altra inverosomiglianza che produce e accresce l'impressione avversa.

Involuzione psicologica.

Giuliana patisce allo stesso modo del marito e significa in parole tutte le sue sofferenze passate per il lambicco della stessa analisi di lui; ed ella ama lui così e parla così perchè egli è un uomo « raro », eccezionale; perchè ella soggiace all'egoismo di lui, a quello spirito morboso e poetico, a quelle voluttà, a quell'ossessione. Ed ella deve assentire pienamente all'amore di lui, all'amore rinnovato. Ma per assentire interamente così all'amore di lui, ella deve assentire all'infanticidio; e per assentire all'infanticidio, deve odiare l'amante a cui ha ceduto in un momento di debolezza e di gelosia, di ribellione alla offesa del marito adultero. Giuliana deve esecrare l'amante per odiare la creatura che da lui ha avuta, sino a consentirne — sebbene senza parole o deciso atto di volere — la soppressione.

Or chi è l'amante di Giuliana? Un altro Hermil! Anzi un Hermil esagerato! Esagerando nell'amante il carattere di Tullio cresceva per la donna quella specie di fascino malefico esercitato su di lei dal marito, e quindi diveniva inevitabile, fatale l'istante di debolezza che generò l'innocente? Eh via! Perchè allora questa donna non divenne piuttosto l'ombra dell'amante che del marito? Altro uomo insomma bisognava ch'ella vedesse nell'amante per odiarlo fino ad odiare l'innocente che da lui ebbe! Altra passione bisognava a render verosimile l'assenso della madre all'infanticidio!

E chi non s'accorge della involuzione psicologica per cui il D'Annunzio ha fatto di una, tre persone: il marito morboso e eccezionale, la donna che rasenta o agguaglia lo stesso modo d'eccezione del marito, e l'amante della donna che esagera quel modo unico d'eccezione?

Se poi ci sia chi neghi queste inverosimiglianze (tutto è possibile in fatti d'eccezione!), come non riconoscer qualche giustezza all'accusa di falsità nell'*Innocente,* se anche nell'*Innocente* « le singole situazioni sono splendidamente rappresentate e rese comprensibilissime ma l'insieme resta poco comprensibile »? Nell'insieme appunto deve consistere la verità del dramma: non solo nelle « alchimie, di emozioni, e di *sapori d'incesto* »: non solo in quei fenomeni « di verità che, al dire del Croce, si mutano in menzogne e di menzogne trapassano in verità ».

Nel terzo romanzo *della Rosa* — scritto a più riprese dopo il 1889 e compiuto nel 1894 — l'analisi psicologica ha l'estensione massima dell'arte d'annunziana; la « continuità degli stati di animo » vi è cercata e studiata con estremo sforzo.

Discontinuità psicologica nel *Trionfo della morte* (1894).

Una sensazione, un sentimento e un'idea iniziali, apparsi nelle prime pagine, si vanno sviluppando secondo le leggi che governano i fenomeni attraverso una selva innumerevole di segni varii, che tutti corrispondono in una stessa anima comprensiva e perspicua.

L'analisi procede per via di commento; ad ogni minima azione, ad ogni più tenue evenienza esterna, ad ogni dialogo; e non v'è la continuità di una favola complessa: Giorgio Aurispa nipote di suicida si sente destinato al suicidio; e il fastidio dell'amante Ippolita lo sospinge, in una feroce lotta notturna, a gettarla dalla rupe da cui si getta egli stesso. Essendo immutabile il tipo umano, o meglio, *psichico* nei romanzi del D'Annunzio, il poeta non poteva mutare che le condizioni, i gradi, le circostanze e le conseguenze della passione. Una troppo volontaria presunzione di necessità fatale stringeva il dramma dell'*Innocente:* nel *Trionfo della morte* sopperisce al fato fittizio un'apparenza di fato antico. È la moderna imposizione scientifica dell'atavismo. Al quale si congiunge, per il trionfo della morte, il danno della lussuria, il disperato nulla che sempre segue alla « spécialisation excessive d'une faculté » (Baudelaire). L'estenuazione sensuale dovrebbe accrescere la dominazione e la eccitazione del male atavico e quel disquilibrio intimo a cui seguirà il suicidio, e contemporaneamente l'omicidio: il trionfo della morte.

Ora Giorgio Aurispa è l'egoista esteta che trasforma in un suo mondo ideale il mondo della sua realtà fino a sentire « la sostanza della sua vita dissolversi in vapore di sogno »; che vede e gusta la sua morte nella musica vagneriana di Tristano e d'Isotta; che fa della morte la frase *tematica* della sua esistenza; che è consapevole della sua « debolezza incurabile fino all'abolizione assoluta della volontà attiva »; che è dibattuto continuamente « fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno »; che comprende come « le sue facoltà intellettuali e morali avendo troppe ineguaglianze, non troveranno mai un equilibrio e un governo ».

E che fa quest'uomo, con tale coscienza di sè, in tali stati d'animo?

Qual rispondenza, qual « continuità » c'è tra i suoi pensieri e i suoi atti?

Quest'omo che ha tremiti, pallori mortali, estenuazioni mortali dopo solo brevi scatti d'ira contro il padre o il fratello, l'Aurispa così debole, attingerà tanta forza da resistere al troppo prolungato spettacolo degli strazi a Casalbordino e potrà assistere alla tragedia del fanciullo annegato, per l'attraenza al morbo e agli spettacoli tragici che è naturale in certe condizioni di vita morbosa e tragica.

Ma l'Aurispa fa ben altro! Pretende che per amore Ippolita si conformi a lui, divenga completamente creatura sua, del suo desiderio, della sua volontà; ciò vuole, ciò pretende, mentre riconosce in sè una « debolezza incurabile fino alla abolizione assoluta della volontà attiva »! E basterà qualche bicchiere di champagne a dargli quel governo di volontà attiva, freddamente meditativa ed operante per cui si conduca alla duplice azione di uccidere la donna e uccidersi e compiere cosa maggiore del suo destino?

I critici che non ammisero nell'Aurispa la perfetta unione dei due motivi — atavismo e lussuria — videro soltanto un'inverosimiglianza nella duplice azione dell'omicidio e del suicidio. Più importerebbe dimostrare le discontinuità negli stati d'animo dell'Aurispa, a seconda ch'egli s'abbandona all'uno o all'altro motivo morboso.

Ambiguità femminile e simbolo.

E che discontinuità psicologica ci sia in questo romanzo, da molti preferito a tutti gli altri del D'Annunzio, apparisce di riflesso nel carattere della donna. Ippolita diviene creatura dell'Aurispa fino ad assumerne « la tendenza fittizia alle cose straordinarie, alla vita trascendente, al mistero »... Ne è convinto l'amante; ne siam convinti anche noi. Ella da prima è bella perciò. Ella *diviene* per amore creatura dell'amante; e in questo divenire Ippolita acquista verità che manca alla Giuliana dell'*Innocente*. Ma quando l'artista è giunto a persuaderci che l'amata ha davvero assunto il carattere dell'amante, ecco ch'egli vuole persuaderci alla neccessità dell'assassinio e deve confermare anche in noi la certezza dell'Aurispa: il quale « si confermava nella certezza che la sua influenza sopra di lei erasi limitata alle cose dei sensi e ad alcune (si noti: solo *alcune*) attitudini (si noti: *attitudini*, non più *tendenze*) dello spirito, fittizie »! Già, questa donna vera deve sorgere a simbolo anche per noi: riuscir la Nemica, la Lussuria; e la soverchia « spi-

ritualizzazione dell' amante, ossia del poeta, sottrae da lei la pietà della creatura d'amore.

E che discontinuità psicologica nel *Trionfo della Morte* ci sia, viene ad ammettere pur chi giudicandolo « uno dei libri del D'Annunzio più ricchi di bellezze » vi trova, nel racconto, mancanza di « saldezza e di coerenza »: difetto onde deriva l'accusa di falsità.

Mentre un naturalista come il Verga e uno psicologo quale il De Roberto vedevano una decadenza dall'*Innocente* al *Trionfo della morte*, il D'Annunzio trascendeva dal « misticismo afrodisiaco » dei *romanzi della Rosa* all'idealità simbolica dei *Romanzi del Giglio*.

Già nella dedica del *Trionfo* il poeta aveva detto:

Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra . . ., e prepariamo nell'arte con piena fede l'avvento del Superuomo. L'avvento del Superuomo.

Nelle *Vergini delle rocce* (1895) Claudio Cantelmo ha un intendimento ideale al di là e al di sopra del suo proprio piacere, della sua passione o bramosia insaziata. Da lui, unico discendente di una grande famiglia e degno delle antiche virtù, verrà il Re di Roma, il campione della gente latina. Sia che un tal sogno gli attui il figliolo che avrà, o sia che il figliolo sia soltanto il padre o l'avo d'un più lontano predestinato a tanta impresa, al Cantelmo bisogna ammogliarsi. Chi sarà l'eletta? Presso la sua villa di Rebursa, a Trigento, abita la famiglia Montaga, non meno nobile dei Cantelmo. Fedele al Borbone anche nell'avversa fortuna, il principe Montaga vive ora colà in volontario esilio, con la moglie demente, con due figli gemelli tisici e nevrotici e tre belle figliole: Massimilla (la dolcezza sommessa); Anatolia (la pietà vigorosa); Violante (la maestosa beltà). Quale sarà l'eletta? Claudio invaghisce di tutte e tre le Vergini per le loro virtù singolari; e appena in fine al romanzo sembra uscire dalla perplessità in cui indugiò con lunga delizia. Poichè Massimilla si dà a Dio e Anatolia al bene de' suoi, Violante, superata la prova di follia a cui il Destino travolgerà lei pure, sarà l'eletta. Ma sono esse, le tre Vergini, imagini di realtà o di sogno? Imagini d'incerto desiderio simboleggiano, nella loro trinità, la perfezione della donna. Anche l'eroe è simbolo; benchè infervorato da quel tedesco Zarathustra che fu già illusione fugace e ultima alla mente

inferma di Giorgio Aurispa, egli è simbolo d'una « individuazione verso l'ideal tipo latino ». Ma gli elementi di simile individuazione, ossia di tal simbolo, sono questi:

— Claudio Cantelmo è imperfetto *superuomo*. Zarathustra o Federico Nietzsche insegnò che *ciascuno deve svolgersi a seconda del proprio istinto* e *del destino che il complesso di energia formante la vita di ogni individualità assegna ai viventi;* affermò che *tale svolgimento deve compiersi di là dal bene e dal male; di là dal vero e dal falso; di là da tutti i valori morali e sociali prestabiliti, e unicamente in base all'impulso proprio e al proprio destino.* Rari individui pervenendo a questa eccellenza della vita comporranno *una nuova oligarchia* o *aristocrazia, non una casta chiusa come la vecchia aristocrazia del sangue.* Invece, il Cantelmo da gente remota nella storia e di regale origine, vanta ancora in sè antiche forze barbare. E disconvengono al « superuomo » l'estetismo, l'edonismo e l'epicureismo; ma Claudio Cantelmo si studia a comporre in « armonie o musiche » tutte le forme del mondo esteriore; a comporre in unica armonia, per la sua gioia e per la sua estetica, le tre Vergini.

Imperfezioni di Claudio Cantelmo.

— Il Cantelmo è imperfetto progenitore del «superuomo». Se anche sia verosimile che per lui la nativa virtù del sangue non degenerò ascendendo per i rami dell'antico tronco, anzi procedendo per innumerevoli gradi d'elezione in elezione pervenne alla sua intensità massima nell'ultima progenie; se anche ciò sia verosimile, e non è, è affatto inverosimile che l'eroe sapiente vada a cercar la madre del futuro re di Roma in una famiglia di degenerati e pazzi.

— Il Cantelmo è imperfetto tipo latino o imperfetto uomo del Rinascimento.

È un esteta d'oggi colui ch'esclama:

> Lodati sieno ora e sempre i miei maggiori per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono . . . ; per tutte le loro stragi, le loro ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati; perchè così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari.

È uomo moderno, angustiato dalla debole civiltà moderna, colui che lamenta:

> Io sentivo quanto fosse crudo il contrasto fra le mie ambizioni impetuose e quelle necessità miserevoli che rimanevano immutabili al mio fianco . . . .

Ma quale, nel romanzo, l'attività dell'eroe superuomo, o progenitore di superuomo, o ideal tipo latino?

L'azione del romanzo non è che *flirtation*, disse lestamente un critico americano. Infatti il Cantelmo si perde ad esaurire la dolcezza della vergine votata a Dio. La tenta con tutte le imagini della vita e della gioia, e prova « un piacere come di profanazione », e le offre lo spettacolo di delizie che la allieterebbero se egli e non Dio le fosse sposo, e l'innamora di sè. Pensa:

Io t'amo, ma a patto che domani tu muoia. Io ti do questa fiamma perchè tu la porti teco nel tuo sepolcro.

Egli vorrebbe soffrire d'amore con lei », « ma a vederla soffrire prova attimi d' « indicibile esultanza ». Gode anche a suscitare una vicendevole invidia e gelosia nelle tre vergini, per l'amore di lui, e vagheggia fino un antico incesto. Tutto ciò è disumano, o miseramente umano; ciò è risposta al « Demone », che dice all'eroe:

Se saprai volere, tu sarai Dio, perchè sarai sciolto da ogni freno interiore e potrai tutto quello che vorrai!

No, Claudio Cantelmo anzi che Dio non potrebbe essere nulla di più che Andrea Sperelli. Ma è inferiore ad Andrea Sperelli perchè meno coerente e meno sincero.

Dopo la gloria o la vanagloria del generatore di re, la gloria dell'Artefice Imaginifico, il primo dei *romanzi del Melograno*, frutto « flammeo e coronato ». Con questo parve al poeta di ascendere ancora di un grado nell'idealità concettuale della sua arte e nell' evoluzione del tipo romanzesco. E questo, che fu giudicato il più falso, avrebbe dovuto essere il più sincero romanzo del D'Annunzio. È, del D'Annunzio, il *suo* romanzo.

Sopraffazione lirica nel *Fuoco* (1900).

È l'idealizzazione di sè stesso, senza impacci di finzioni tragiche e di inverosimili imprese; è l'illusione, in piena luce e in piena gloria, dell'artista convinto di aver « compiuto in sè stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita ».

Ma non si protende per oltre cinquecento pagine di prosa la glorificazione poetica di un uomo e di un'Idea senza la consistenza fondamentale di una realtà attiva. Quale poteva essere la realtà in un romanzo che ha per argomento un'azione av-

venire, una speranza, una futura gloria? in un romanzo in cui anche l'amore si riduce a un dibattito di umiltà e d'orgoglio, di servitù e d'impero, avvivato sempre e soltanto da una « promessa di gloria » futura e non prossima?

Stellio Effrena creerà con l'aiuto di Perdita il teatro latino. Intanto il romanzo non contiene che colloqui, *impressioni*, rimembranze artistiche, storiche, mitiche; e didascalica. Contiene, sì, anche Stellio Effrena: l'Artefice Imaginifico, l'animatore posseduto da un « demone lirico ». Egli possiede « infinite potenze di sentire e di sognare; converte in imagini ardenti la sua vita interiore », e si stima « capace di finzioni gigantesche »; e al sol pensare ch'egli *creerà con gioia*, il mondo gli par suo, e se l'Universo assumesse persona, egli forse forse ne reciderebbe, d'un bel colpo, la testa. Ma quest'omo che ostenta il bisogno eroico della dominazione morale; quest'omo in cui il bisogno della gloria sveglia « un istinto belluino, un furore di lotta e di rappresaglia », che fa, insomma? Farà belle tragedie! Intanto fa solo un bel discorso; parla bene e ama male; gioca in un labirinto come un fauno o come un ragazzo; accarezza levrieri...; e sorride di compiacenza a scorgere i discepoli « sugellati del suo stile ».

Debolezze.

Oratore, vacilla sotto l'urto delle sue parole e della sua arte »; poeta imaginifico, patisce strane « angoscie », quasi orrore ad evocare belle imagini femminili; amante, indovina il beneficio d'una rinuncia sensuale, di un « divieto » volontario per sè e per l'amata e non resiste, e nella concupiscenza impallidisce e soffoca; ha « sgomenti mortali »; cede animo e corpo a « rancori » a « gelosia » a « malvagie febbri », poi resta « inerte » sotto le strette voluttuose e n'ha « sgomenti subitanei » di imagini funebri.....

Non si comprenderebbe come il D'Annunzio abbia creduto sufficiente cotesta misera realtà a sorreggere tant'opera lirica se non si ricordasse come egli intenda lo *stile* e la *parola*. Nel *Fuoco* egli fu veramente tradito dalla sua stessa arte. S'abbandonò alla virtù creativa della parola e dello stile, all'eurìtmia del discorso, all'efficacia degli accenti e delle anteposizioni e posposizioni degli epiteti, all'attraenza delle frasi meravigliose, fin barocche, attendendone la perfezione vitale e ideale di Stellio Effrena.

Oh, in che basso, vigliacco modo parlano gli eroi dell'abate Chiari! E chi avrebbe mai detto al D'Annunzio mentre, alla

fiamma gloriosa, si dilettava con lo stile fulgente, chi gli avrebbe mai detto che Stellio Effrena sarebbe paragonato da Enrico Panzacchi a un eroe dell'abate Chiari?.. — Per fortuna la disuguaglianza tra il dire e il fare nell'Effrena (onde il senso di falsità) è mitigata dalla pietosa imagine di Perdita, la Foscarina. Essa, ancora una volta, è l'amante « passibile di tutte le trasfigurazioni » che l' « animatore », l'amatore, « voglia operare in lei ». L'umiliazione, la servitù di questa donna è ancora un'antitesi all'orgoglio virile ed estetico. La moderazione, la modestia del suo parlare riflette ancora l'arte dell'amante. Ma la Foscarina ha appreso a parlare da Stellio per sincero amore; la Foscarina s'umilia sinceramente per « appagare » nell'amante il « continuo bisogno di bellezza e di poesia »; umanamente la Foscarina erra, espia, risorge perchè quest'amore non ha più un fine in sè stesso soltanto, perchè quest'anima di donna non è più una finzione e sorpassando all'anima del poeta ne animò di sè la parola e lo stile; ne superò l'arte stessa.....

L'accusa d'immoralità.

..... Si può tenere per indiscutibile che l'arte sia indipendente dalla morale e che all'artista sia lecito rappresentare della vita tutto quel che vuole; e ritenere non ingiusta, nello stesso tempo, l'accusa d'immoralità al D'Annunzio romanziere. Perchè?

All'accusa egli rispose:

> I miei libri . . . non sono, come crede il volgo, la glorificazione della gioia di vivere, ma servono a mostrare . . . che l'uomo non diventa buono e potente se non a condizione di essere passato attraverso la debolezza e la colpa, e d'aver acquistato un sentimento tragico della vita.

E a lui s'accorda quello dei critici che, scorgendo nel poeta « chiari segni di una special forma d'innocenza », tende a scagionarlo dell'immoralità come di ingiusta accusa. Dice il Croce:

> Il contenuto psichico del D'Annunzio è non al di là, ma al di qua della morale, e perciò stesso non è neppure, strettamente parlando, immorale. Egli non è stato mai un gaudente soddisfatto del piacere . . . . *I suoi eroi* non sono gli *eroi* del sensualismo e dell'egoismo: se ne lasciano dominare e trascinare: il che è ben diverso.

Sono, dunque essi eroi, dei vinti? Vinti nella loro debolezza e dalla loro passione?

I lirici eroi dei romanzi, dei drammi e dei poemi del Romanticismo, ribelli per volontà alla legge sociale o ribelli per destino contro la coscienza comune, perivani vinti, cadevano con la pietà e l'ammirazione della frase di Schiller « poveri peccatori sublimi »: vinti, consapevoli o no; e la morale era salva.

Ma gli eroi delle *Vergini* e del *Fuoco* non sono dei vinti: nella tentazione di una conquista ideale, il progenitore del Re di Roma e l'Imaginifico, i laceratori di anime femminili, sono, si ostentano vincitori. Perciò, giustificando, magnificando la violenza della loro passione e delle loro bramosie, e offendendo la coscienza comune, son essi immorali?

Tullio Hermil e Giorgio Aurispa, sì, sono vinti; ma non solo dalla loro passione e dalla loro debolezza. Tentano giustificare il delitto con una fittizia fatalità; son vinti anche da un destino troppo diverso da quello che abbatte gli eroi di Schiller, Byron, Goethe; da un destino morbosamente imaginario. Perciò son essi immorali? Sono e sembrano immorali gli uni e gli altri perchè la coscienza comune, se non il volgo, ripugna dall'assassinio morboso, dai vagheggiati incesti, dalle tormentose dilettazioni sui sensi e per entro l'anima di deboli donne? non ammette, la coscienza dei più, che a conquistar un sentimento tragico della vita sia bello ingentilir tutto questo coi colori del bello?

No: l'arte è indipendente dalla morale; no: si può concedere che gli uni e gli altri eroi del D'Annunzio non sono immorali per tutto questo!

Torna opportuno rammentare il Tommaseo:

> Un animo corrotto che ci desse a conoscere tutta intera la serie de' suoi traviamenti, *quand'anco s'ingegnasse d'ingentilire ciò ch'è male co' colori del bello, purchè nulla ne omettesse*, ispirerebbe dello stato suo compassione e spavento.

Nulla di sè omette Andrea Sperelli, che sa il perchè egli è il *meno felice degli uomini*, e sente che è un sacrilegio sostituire nella voluttà l'imagine dell'amata perduta all'amante, e si confessa ipocrita; e il *Piacere* restò infatti quasi esente dall'accusa d'immoralità; resta per non pochi il capolavoro romanzesco del D'Annunzio.

Ma alla norma del Tommaseo il Croce stesso ci dimostra il perchè dell'immoralità negli altri eroi d'annunziani. « Tullio Hermil è un colpevole straziato dal rimorso, o è un cinico vantatore? Non si vede chiaro ». Dunque in lui o per lui è omessa o velata parte della verità; la verità è offesa, forse più che da altro, « dal sentimento artificioso .... sovrapposto .... alle analisi chiarissime e terribili ». E molto omette Giorgio Aurispa, se « non si giustifica per tutto ciò che avrebbe ancora dovuto mettere per dare saldezza e coerenza al racconto ». E se il

nietzschianismo delle *Vergini* e del *Fuoco* non è che un « conato a conquistare un punto di vista ideale per guardar la vita; conato e torbido e senza risultato, conato equivoco, che sogna non si sa qual dominio delle genti », oh quanta luce di verità non manca a questo conato torbido ed equivoco, a questo *nietschianismo* in cui il Croce non trova nulla d'immorale?

Guardate: alla norma del Tommaseo si comprende quando e come l'arte non sia più indipendente dalla morale; ed è quando l'arte vien meno al vero. E si comprende come tra falsità e moralità sia la stessa relazione che tra causa ed effetto. Chi non s'inganni scorgendo nei romanzi del D'Annunzio discontinuità psicologica, sopraffazione lirica, manchevole consistenza di realtà a crear pienamente l'illusione poetica ed estetica, chi vi scorga artificio, può farsi ragione dell'accusa d'immoralità nei romanzi del D'Annunzio; pur restando lungi dal moralista Mariano, per cui essi non sono che « miseri aborti di una nevrosi stomachevole e di morbidezze libidinose »!

Inventiva e plagi.

Quanto più ostinata a pretendere nel D'Annunzio un romanziere *oggettivo* invece che lirico, tanto più la critica si ostinò a ripetere che in lui è poca la facoltà inventiva. Ne venne la gran questione dei plagi. Si ripetè e si ripete che il plagio non è la « fonte » o il motivo concettuale, e che *fonte* e *motivo* sono aiuto, non furto. Si è visto discorrendo del *Piacere* quanto e come il D'Annunzio bisognò o si valse di cotesti aiuti. Inutile insistere in altri riscontri, come quello della vendita all'asta nella casa della donna amata, tra il *Piacere* e l'*Éducation sentimentale* del Flaubert; come quello delle *cocottes* banchettanti tra il *Piacere* e il *Fortunio;* come quello della fiera di beneficenza o del ballo tra il *Piacere* e uno dei così battezzati « poemi etiologici » del Péladan. Inutile insistere nel ricercare il primo schema dei romanzi d'annunziani o l'imagine di certi suoi personaggi nel Maupassant, nel Dostoiewski, nel Tolstoi (per l'*Innocente* e l'*Episcopo*) e nel Barrès (*Trionfo* e *Vergini*). Si potrebbe incolpare di furto per gli stessi titoli dei romanzi, cominciando dal *Piacere, Volupté* del Sainte-Beuve?

Nel romanzo il D'Annunzio, che nei privati colloqui nega la virtù dell'ispirazione spontanea, dimostrò quell'ingegno che meglio procede e s'innalza avuta la spinta da altri, o trovato che abbia chi gli apra la via. E certo con troppa disinvoltura di gran signore egli si dimenticò di certe sovvenzioni. Ma non

è « plagiario » chi avviva un'opera del suo spirito e v'imprime il suggello del suo stile e vi effonde la luce della sua anima. Chi può negare in buona fede tal virtù al D'Annunzio? Non ha pagina o passo — anche dove materialmente è cosa d'altri — in cui su gli esseri e sulle cose non effonda e diffonda la luce del suo spirito. E talvolta l'invasione, come fu detta, della sua personalità nell'opera imitata è così prepotente che, rendendo assoluta la trasformazione dei caratteri psichici, rende necessariamente diversa la risoluzione finale del conflitto drammatico. Così nei racconti il cui motivo drammatico iniziale dedusse dal Maupassant; così nell'*Innocente*, per cui basti osservare che nella novella del Maupassant la morte del bambino è delitto conseguente a un proposito ben diverso dall'ossessione morbosa dell'Hermil. Imitando, il D'Annunzio resta sempre lui: artista delle sensazioni; e quando, ad esempio, il Maupassant si limita a brevi tocchi descrittivi e ad effetti di delicatezza e tristezza, egli ha bisogno di profonder segni e colori e di produrre effetti tragici.

Non parliamo poi della forma. Come confrontarlo per essa al secco Barrès? Come pareggiare il senso estetico di lui a quello del Péladan? E inspirandosi da altri, o assumendo da altri, non derivò mai, neppure per tentativo, l'umorismo, l'ironia, o la satira: espressioni d'animo e d'ingegno talora sensibili in quegli altri e a lui naturalmente negate.

D'altra parte, non è nè giusto nè lecito addurre in difesa delle facoltà inventive del D'Annunzio gli esempi del Boccaccio e dell'Ariosto anch'essi profittanti dell'altrui. Il *Decamerone* e l'*Orlando* sono opere di umanità universale. Quanta varietà di tipi umani potevan comprendere romanzi psicologici e lirici? Neanche saran da scusare nell'opera del poeta quelle impronte esotiche onde il Bonghi, esagerando, negava italianità al D'Annunzio. Un critico francese avvertiva:

> M. de Vogüé saluait en lui le triomphateur et célébrait la « renaissance latine ». Pour croire que cette renaissance fût purement « latine » on voudrait que l'auteur de l'*Enfant de volupté* ou du *Triomphe de la mort* eût puisé un peu moins dans beaucoup de livres étrangers.

I pregi. Bisognando sottrarsi alla suggestione di un'arte così personale, la determinazione dei difetti nel D'Annunzio romanziere tanto meno fu facile quanto più ora è facile notarne i pregi. A ciò basterebbe ripetere che i romanzi d'annunziani sono opere di poesia e che le mirabili doti della poesia d'annunziana sono

la musica, la luce, il colore, e che la gran virtù e il grande impero del D'Annunzio è nella forma.

Il poeta che « di qualunque cosa tocchi fa una cosa di bellezza » è, come osserva il Mantovani, « uno scrittore per cui l'arte letteraria ha prima di tutto un valore estetico, un fine di bellezza propria ».

Così, come si è detto, la fortuna de' suoi romanzi venne per gran parte dalla reazione, che essi favorivano e compievano, di forma, anzi di stile, anzi di prosa. A che l'arte del dire era stata ridotta nella nostra arte narrativa dal « manzonismo » gretto e inane, dal « naturalismo » infantile e zotico, dal giorgalismo plebeo e squallido! No, neanche nel romanzo gl' Italiani potevan dimenticare che la loro lingua è una musica favellata!

Somiglianza tra il D'Annunzio e il Gautier.

Il D'Annunzio, con a maestro primo il Carducci, li appagò!, e bene egli rammentò l'esempio del maggior fratello di Francia. Chi ignora che Teofilo Gautier fu uno stilista meraviglioso, cesellatore e pittore nell'arte del dire? Il D'Annunzio affermò sua prediletta lettura il vocabolario e fu grato al De Amicis dell'avergliela consigliata; ma il De Amicis e il D'Annunzio avevano avuto un precursore nel Gautier, che affermava sua prediletta lettura il vocabolario! Che dire del D'Annunzio stilista che già non fosse detto del Gautier? In questo

ce luxe des mots . . . a engendré une qualité qui peut devenir un défaut: la virtuosité. L'attrait de la difficulté à vaincre, le plaisir de l' exécution périlleuse et triomphante, le jeu des variations infinies sur un thème renouvelé, l' ont détourné de temps en temps, d' un art plus sobre, plus sévère et plus parfait.

Il Gautier fu un Imaginifico!

Trop d'images multipliées et successives, qui éblouissent les jeux!

Colore e luce.

Come il Gautier descriveva « di getto », si dice che di getto il D'Annunzio abbia fatto le descrizioni più belle per virtuosità di coloritore e di musico: quelle della nevicata e delle rose nel *Piacere*, del canto dell'usignolo nell'*Innocente*, della fontana morta e ridestata nelle *Vergini*. Ma in quant'altre descrizioni la sua vigoria descrittiva è meravigliosa!

Vedete nelle *Vergini* come dipinge lo scenario montano, il palazzo, il giardino, il lago, e in che pose statuarie raffigura le « tre principesse nubili, prigioniere nel giardino chiuso ». E nel *Fuoco* la festa notturna su la laguna, il suono delle cam-

pane, la campagna della Brenta, lo smarrimento nel rustico labirinto? Lirico anche quando descrive, il D'Annunzio non ha forse mai una visione e una descrizione complessiva e compiuta di tutta una campagna, e s'arresta a contemplarne bellezze particolari: le fiorite degli alberi; il contrasto delle zolle nericanti con la serenità che avvolge la terra; i riflessi aurei; ma nessuno mai come lui dopo il Tommaseo, nessuno rese in espressione sensibile indefinibili apparenze e trasparenze di luce e fulgori di cielo e malinconie e tramonti e aspetti di mare, e Venezia luminosa e immortale.

Scene di vita.

Il D'Annunzio descrittore, è un pittore luminoso. Si comprende da ciò che le descrizioni di lui siano ammirate anche più di quelle rappresentazioni di vita umana che la realtà, rompendo il diaframma lirico opposto alla osservazione diretta, gli dettò con mirabile evidenza: le scene dell'amor rinovellato e della vecchia madre, addormentata con in mano la cuffietta del nascituro, nell'*Innocente;* della casa paterna, del pellegrinaggio a Casalbordino e dell'annegato nel *Trionfo*; le personificazioni di Battista nell'*Episcopo,* del vecchio contadino nell'*Innocente,* della gente abruzzese nel *Trionfo,* della gente veneziana nel *Fuoco;* e nel *Fuoco* la scena dopo il ritorno da Murano, e quella dell'arena di Verona in cui l'attrice si rivela a sè stessa, e le angosce della Foscarina....

Euritmia.

Che meraviglia se la smagliante facilità di cui, secondo il Del Lungo, peccano tutte le cose sue, e il colore e la luce e la musica di artista così possente innamorarono quanti sono più eccitabili nelle facoltà sensitive e men usi a riflettere su le passioni? Naturalmente a molti d'annunziani parve bella musica anche la monotonia e bell'effetto pittorico anche l'abuso del colore. Nè c'è da stupire se la troppa elevazione del tono, l'abuso degli epiteti, l'abuso del *leitmotiv* e l'uso di prediletti vocaboli o poetici o di « sermon prisco » permisero la parodia dello stile del D'Annunzio. Ma le irrisioni come le ammirazioni fanatiche, e le imitazioni ingenue e grottesche, passano col tempo e cessano col tempo le ire degli avversi e le invidie; anche presto tacciono i mondani rumori sollevati intorno all'arte per ragioni e con mezzi e fini estranei all'arte. Già il tempo consente si sorrida delle diatribe fra d'annunziani e « beoti » e si metta in dubbio la Rinascenza Latina quale fu proclamata nel nome del D'Annunzio. Chi già non ride di quei giovani letterati parigini che per proclamare il D'Annunzio

« genio cosmopolita » l' han detto « artista dell'Italia agonizzante »?

Intanto per noi contemporanei, che amiamo il nostro paese e l'arte e la gloria del nostro paese, la reazione d'annunziana ha in sè la certezza incontestabile di un fatto benefico nella storia della nostra letteratura.

I romanzi del D'Annunzio non sollecitarono soltanto la fatuità d'una aristocrazia la quale preferì leggerli in francese; penetrarono nella vita artistica italiana. Per essi la nostra letteratura narrativa riacquistò ciò che da tre secoli aveva perduto: l'eloquenza.

V. — Il romanzo storico.

Proprio sul finire del secolo XIX il *Quo Vadis?*, romanzo storico del polacco Sienkievicz, tornò a divulgare per tutto il mondo le efferatezze di Nerone, le eleganze di Petronio e la pietà dei martiri cristiani. In Italia ebbe tal esito che si fece un'inchiesta critica per accertarne la ragione. Come se l'Ideale risorgente potesse rinunciare alla storia! Come se a sfogare la reazione di quanta poesia e di quante finzioni e chimere riagitarono lo spirito umano, per cinquant' anni umiliato, depresso, vituperato, negato nel « realismo » e nel « naturalismo », fossero bastati i mosaici parnassiani, i languori mistici, le sfumature preraffaelite, le nebbie simboliche, gli spasimi superumani di pochi poeti decadenti o romanzatori esteti! Era fatale che contro la scienza, da tanto tempo preoccupata nella materia, e contro l'arte che con tanta predilizione specchiava il brutto presente, non solo insorgessero e risorgessero la Bellezza estetica, la morale e il misticismo, e che da noi non bastassero nè il D'Annunzio, nè la Serao, nè il Fogazzaro. Vuole il destino umano che il passato ci sembri più bello del presente; dove passò la morte rimase poesia. Vuole la nostra immaginazione che, per liberarsi e profondere i suoi colori e agitare finzioni vaghe, le sia concesso spaziare lontano. Troppo lungamente questa nostra facoltà era rimasta quasi soffocata nella schiavitù materiale, e ci richiamava anch'essa a libertà. S'aggiunga che la storia stessa, quale scienza, riacquistò vigore per lunga, paziente, rigorosa cultura; rifiorì, riacquistò colori, luce, vivezza; onde anche per questa rifioritura e preparazione sostanziale di elementi artistici risorsero la poesia storica, il

Poesia della storia.

dramma storico e il romanzo storico. Ma altri che il Sienkievicz, e forse meglio di lui, tenne il retto modo per agevolar la sicura risurrezione di questa antica forma romanzesca. Cioè: il nuovo romanzo storico doveva trar vantaggio nella forma e negli elementi nutritivi dalle forme e dagli elementi che perivano; doveva evolvere non dal vecchio idealismo, ma dalla stessa arte moderna realista; doveva, per esser vitale, attingere la poesia alla realtà più chiara e più profonda della storia. Ed era possibile? È possibile che di nuovo sembri e sia vitale la forma d'arte condannata come falsa dal Manzoni? Appunto il rinnovamento del romanzo storico rivela, meglio d'ogni critica, l'errore del Manzoni. Quel che è « falso » non rinasce, non evolve; cade e finisce. Il Manzoni aveva giudicata falsa una forma molto difficile, così difficile da riuscire, in parte, imperfetta anche a lui e da persuaderlo che fosse impossibile assimilare perfettamente il vero storico al vero fantastico. Ma il condannato a morte sopravvisse. Che sia proprio lui e non un falsario sotto le sue spoglie ce n'assicura il fatto che nelle maniere intenzionali è sempre quello di prima.

Nessuna novità intenzionale

È quello di prima anche quando si vuole e si definisce « non rievocazione degli eventi storici, ma degli effetti ch'essi produssero ne' costumi e nel vivere privato dei nostri padri ». Ciò fu intenzione fin dello Scott e dei primi scottiani, p. es., del Varese; passò concetto ben chiaro nello Zanolini; ebbe compimento nell'opera del Nievo e del Rovani prima che nel Flaubert, e proseguì in Italia con tentativi dell'Arrighi, della Codemo, del Bersezio, del Caccianiga (*Dolce far niente*), del Caimi (*Su e giù*, scene milanesi dal 1796 al 1814), di F. Fapanni (*L'ultimo dei patrizi veneziani*, '64), di D. P. Caliari (*Angiolina*, '85) e in altri. Per esempio particolare, *Le Memorie di un soldato lombardo*, ('63), che dianzi pareggiammo troppo in fretta alle *Memorie di un repubblicano*, come racconti addensati di aneddoti storici, dimostrano bene gli effetti prodotti dalla dominazione austriaca negli Italiani costretti al duro servizio fuori della patria. L'Arrighi, che dovè certo romantizzarvi memorie autentiche, aveva ragione di tener molto all'originalità e alla vivezza di questo lavoro. E *Le lagrime del prossimo* del Rovetta e *Il piccolo mondo antico* del Fogazzaro appartengono a questa maniera, che si vuol nuova, di romanzi storici. Per tal via si giunge al più recente romanzo storico francese, il quale rappresenta la vita collettiva in una certa età o periodo di tempo.

Nè v'ha bisogno di confermare per vecchi esempi che non s'impongono oggi nuove vedute alle altre due maniere: quella del romanzo di azione promiscua storica e imaginaria con intervento di notevoli personaggi; e quella del romanzo storico politico, inteso più propriamente e particolarmente a interpretare nei personaggi storici le ragioni segrete della vita pubblica. Nell'una era vecchia la tendenza di sempre più limitare l'azione dei personaggi storici ai fatti acquisiti alla conoscenza generale, come in Tolstoi, Zola, Sienkievicz; nell'altra maniera è malsicura e dubbiosa adesso non meno che negli esempi d'una volta l'indagine di reconditi motivi ad azioni pubbliche politiche, quando i motivi esteriori o palesi di essi son già acquisiti alla generale conoscenza, come in Dora Melegari (*Le Tre capitali italiane,* 1901).

Maniere nuove di romanzi storici, dunque, no. Allora, che c'è di nuovo? Quale l'elemento innovatore? Si è già detto: la realtà; lo studio della realtà con tutti i metodi realista, naturalista, psicologico; con tutte le forze dell'evoluzione per adattar sempre meglio la fantasia alla storia; per ricercare sempre più a dentro, nella storia, l'ideale e la poesia; per conseguir sempre meglio ed elevare ed estendere sempre più lo scopo dell'arte, che è perfezionare l'illusione della verità.

Elementi di realtà storica.

L'erudizione, il cumulo delle ricerche erudite durante mezzo secolo intorno la vita sociale e domestica di tutti i tempi, che vantaggio recò al romanziere il quale voglia « evocare il passato mostrando la ripercussione dei grandi avvenimenti su la vita privata e sui costumi del popolo, e il nesso continuo tra ciò che produce i casi memorabili e ciò che governa i casi ignoti e comuni »! Una congerie di notizie minute, di piccoli fatti, di aneddoti sostenne la fantasia nelle visioni del passato come in addietro non era stato possibile; e per il romanziere il documento scoperto in archivio ebbe l'efficacia evocatrice dei documenti colti per via. Poi anche la psicologia evolve. Dopo aver servito all'arte naturalista nello studio dell'individuo, oggi la psicologia ambisce lo studio più ampio della folla, delle moltitudini. Che profitto può trarne il romanziere della vita collettiva, sia regionale o nazionale o d'una parte sociale!

Se non che dalla maggior copia degli elementi realistici e dall'evoluzione storica e dall'ambizione psicologica è accresciuta, in particolar modo per noi italiani, una difficoltà di forma, in quanto all'espressione dello spirito antico. Nella frase,

nel dialogo, in tutto il discorso è difficoltà somma usare senza sforzo un linguaggio che non sia arcaico, che sia ancor vivo, eppure ci dia naturalmente anche il sentore del passato. Il romanzo storico rinnovato preferisce perciò attenersi alla storia recente.

I Vicerè del De Roberto.

Caratteristico, perchè attesta l'evoluzione spontanea del naturalismo, è il romanzo di Federigo De Roberto, *I Vicerè* (1893). Di *Vicerè* ha nomignolo la famiglia degli Uzeda; un Lopez Ximenes d'Uzeda essendo stato Vicerè di Carlo II in Sicilia. Il romanzo comincia nel 1855 con la morte d'una principessa che lascia in contrasti e rivalità sette tra figli e figlie, quattro cognati e le famiglie congiunte per tutti costoro, e i monasteri che con essi hanno attinenza per due monaci e una monaca. Protratto dal 1855 all'82 con tanta folla di personaggi e di casi famigliari, il romanzo riflette le vicende politiche della Sicilia mentre ne rappresenta i costumi tradizionali, in particolar modo dell'aristocrazia, i quali invano tentano resistere ai tempi nuovi. Motivi esterni, motivi famigliari e intimi agitano tutta questa gente con ricordanze borboniche, tentazioni liberali, interessi e passioni. Così, più che un'azione complessa, vi hanno altrettante azioni quanti sono i personaggi principali, e tutte le azioni sono intese a generar l'impressione complessiva dei costumi e dei tempi. « Obiettivismo », fedeltà al documento storico e al documento umano e « verismo » di linguaggio contennero tanta mole in tecnica efficace. Molti personaggi vivono naturalmente. Virtù e vizi; pettegolezzi e scandali; vita di palazzi e di conventi e vita pubblica son rischiarati e coloriti nella farragine materiale con una semplicità per amor della quale l'incuranza della forma talvolta giunse fino alle barbarie. Opera insigne. Ma perchè i critici dovettero lamentare che non piacque quanto meritava? Forse per questi due difetti che sono del metodo più che del De Roberto. Mancanza d'un'azione centrale; uniformità psichica nei personaggi. Non vi sono episodi intorno ad un'azione che preponderi drammaticamente e vincoli l'attenzione; ma fatti e passioni s'innestano, s'intrecciano conservando ciascuno e ciascuna singolarmente valore suo proprio; quasi per una misura comune. Il confronto fra un tal romanzo e il poema epico cavalleresco corre perciò alla nostra mente. Ma il poema aveva un gran vantaggio sul romanzo: la bellezza, l'attraenza della forma; mentre il romanzo episodico decade naturalmente nelle umiltà della cronaca. L'altro difetto è sempre quello della scuola

« naturalista », che personifica costantemente la vita umana per mezzo di impronte caratteristiche eccezionali. Nei *Vicerè*, *tutti* e *tutte*, *giovani e vecchi*, *fratelli e sorelle*, *zii e nipoti....*, si buttano addosso *volta per volta*, l'*accusa di stravaganza*, di *ossessione* e di *pazzia*. È una numerosa, troppo numerosa, famiglia di degenerati, di mistici e di violenti, e la degenerazione vi assume una forma di conversione repentina per tutti, e sono tanti! Per quanto verosimili, psicopatie e manie determinano il carattere anche dei congiunti agli Uzeda e dei conoscenti e degli amici, e per quanto al mondo siamo tutti anormali, chi per un verso e chi per un altro, chi poco e chi molto, non perciò l'arte deve stancarci di anormalità e di fenomeni. Tutt'altro!

La *Bufera* di Calandra.

E perchè stancò o non piacque come sembrò meritare un altro romanzo, in cui ha ricostruzione l'ambiente piemontese in uno dei più epici e drammatici periodi dell'età moderna: quello dell'invasione Francese dal 1797 al 1799? Nella *Bufera* (1899) di Edoardo Calandra siam già fuori dalle angustie del metodo naturalista. Vi è unità d'azione per la favola d'un giovine conte realista e della moglie di un medico giacobino, vedovata non si sa se dalla rivoluzione o dal tradimento; vittime infine, entrambi, della reazione villana; e l'innesto della favola nella storia v'è così naturale che tutto il racconto pare narrazione unica. Senza fatica lo stile, che ha della semplicità manzoniana, intona narrazione e dialoghi al colore storico.

Ma scarseggia la vita dei personaggi principali e secondari; rimasti quali potrebbero mostrarsi dalle pagine d'una vecchia cronaca agli occhi d'un artista che poi non curi imprimerne le imagini con arte profonda; nè vi è chiara la prospettiva dei luoghi; nè vi persuade la verosimiglianza di certi episodi melodrammatici, sebbene drammatico vi persista sino alla fine il mistero di quel medico scomparso, protagonista occulto, assente e pur sempre presente all'azione.

CONCLUSIONE

I nostri giovani scrittori di romanzi che nacquero verso il '70, o poco dopo, quando il Naturalismo era a mezzo del suo cammino, si trovarono a operare, alla fine del secolo, in piena reazione all'arte naturalista. Di essa i più dei nuovi ribelli esagerarono i danni e negarono o non conobbero i benefizi, primo dei quali l'abitudine dell'osservare. Al metodo obiettivo opposero il soggettivismo; all'indifferenza nel considerare la nuda realtà, opposero la nobilitazione della forma, l'individualismo, l'egotismo, la sensualità mistica, il simbolismo; e contro alla ristretta visione della vita e alla ristretta esperienza dell'arte, pretesero contemplare l'universo e render l'arte universale.

A che per gran parte diè incitamento la fortuna del D'Annunzio. Ma col principale proposito di elevar la forma questi condusse anche ingegni vivaci e ben nutriti ad attingere alle stesse fonti di lui, o ad attingere come lui a fonti esotiche. Così alla passione romanzesca vennero dai russi violenze di bene e di male, enormità di pensiero e di amore; così nei tentativi di romanzi sociali venne dal Nietzche o dal Barrès un contrapposto individualista all'egualità socialista. Altri sorpassò alle dottrine dei Fouillée, Guyau ed Hennequin cercando l'anima umana al di là delle apparenze, o alla teoria del Rosny che dalla scienza universale cercò estensione alle facoltà estetiche. Altri risospinto dalla patologia dei personaggi d'annunziani a quella o dell'Ibsen o del Dostoyewski o del Prévost, si valse fin del Lombroso per idealizzarne o personificarne le esperienze. — (E. A. Butti: *L'Automa,* '91; *L'anima,* '93; *L'immorale,* '94; *L'Incantesimo,* '97; E. Corradini, *Santa Maura,* '96; la *Gioia,* '97; *Verginità;* U. Ojetti, *Il Vecchio,* '98; L. Zuccoli, *Malefizio*

occulto, ecc.; A. S. Novaro: *L'Angelo risvegliato*, ecc.; G. Anastasi: *La salvezza*; *Il ministro*, ecc.; G. Baffico; C. G. Contri; D. Angeli; T. Giordana; A. Varaldo; R. P. Civinini; A. Panzini; L. D'Ambra; G. Errico; A. Avancini; E. A. Marescotti; e, con quelli già nominati nel c. VI, L. A. Villari, *Le memorie di Oliviero Oliverio*, e S. Darchini, *Un nemico della donna*, umoristi; ed altri, a secolo finito, ancora alla lor prima prova) *.

Nelle nuove tendenze e, come sempre, nelle tendenze giovanili si ha ragione di sperare e di temere. Il pericolo vien dall'esagerazione, dall'imitazione, dall'illusione. La fortuna all'estero dei romanzieri maggiori — D'Annunzio, Verga, Serao, Fogazzaro, Rovetta, De Marchi, Neera, tradotti non solo in francese o in tedesco ma alcuni pur in inglese, russo, spagnolo, greco, danese — troppo inanimisce chi non sa, anche per la storia del romanzo, che non sempre è giusta misura d'arte l'ammirazione straniera; nè la facile e copiosa *réclame* è sicuro indizio, anche per l'arte narrativa, di fioritura ben fruttifera. E mentre il pubblico dei lettori accoglie instancabile e poco guardingo i romanzi di fuori che gli paion più belli per le descrizioni dei luoghi ignoti, per i nomi esotici, per i costumi lontani, e forse per il sapore di cosa straniera lasciata dalle stesse traduzioni malfatte (pochi i traduttori buoni: G. Riguttini; D. Ciampoli; F. Verdinois....), troppo i giovani scrittori risentono anch'essi e ancora del nostro malanno antico e servile per cui è portento ogni cosa straniera; troppo ingenuamente guardano a tutto ciò che arriva di più nuovo, più paradossale, più eteroclito, più cosmopolitico, più pazzesco, più corrotto, più « parigino ». Molte volte in romanzi famosissimi d'oltr'Alpe e d'oltre mare non c'è nemmeno l'attraenza della stranezza; un po' di cultura francese basta a svelar roba vecchia o, magari, roba nostra infranciosata, mascherata e profferta all'Europa con artifizi di decadenza. E ieri i poemi etiologici del Péladan; oggi le cameriere del Mirbeau.....

Alla vita del romanzo italiano come non basta nè il farne discorrere oltr'Alpe, nè il vagheggiarlo qui ad imitazione dell'arte non nostra, nè il vagheggiarlo nostro ma quale poema in prosa « più nitida del marmo, più fluente di qualunque re-

* Non alla prima prova è l'a. di questa *Storia del romanzo*, a. di *Ave; Ora sempre; Sorellina*, ecc.; e (trasgredendo il termine del secolo XIX) dan bene a sperare con le loro prime prove, fra i non nominati, S. Benco, C. Dadone, G. Lipparini, R. Pierantoni, ecc. G. Cena attende a *Gli Ammonitori*.
(nota dell'Ed.).

gale corrente di acqua, più complessa e più varia dei cieli notturni », neppur basta l'accrescer numero di romanzieri a cui questo genere letterario sembri più agevole d'ogni altro. Al male esempio poi cedono — in letteratura — troppe signore.

Sprovvedute di coltura classica per la condizione delle scuole femminili e provvedute soltanto della coltura della scuola normale e dei gabinetti di lettura, le nostre scrittrici di romanzi mancan quasi tutte del mezzo e del freno più necessario per l'arte: la forma, lo stile; e arrendevoli come sempre alle mode e alle impressioni fuggevoli, tiran via a inventar passioni e a narrarle o attardate nel naturalismo con sentimentalità sensuale, o avanzate nell'estetica superumana con d'annunziano fervore. Tra quelle già nominate al cap. VI, han miglior rinomanza Maria Savi Lopez (*Tramonto regale*); Luigi di San Giusto, Regina di Luanto, V. Guicciardi Fiastri, G. Ferruggia, P. Baronchelli, A. Franchi. Altre o si attengono più felicemente alla novella, o son ancora alla lor prima prova romanzesca (Fulvia, Jolanda, Sfinge, Haydée, Térésah, ecc.).

Contenere, avviare non che correggere, spetta alla critica. In verità non ha poco da fare! Piace che nei maggiori giornali e nelle riviste esercitino la critica dei romanzi scrittori esperti d'ogni letteratura (G. Depanis, E. Panzacchi, L. Capuana, D. Mantovani, D. Oliva, V. Morello, E. Checchi, L. G. Ferri, A. Gabrielli, E. Faelli, G. Stiavelli, R. Barbiera, F. De Roberto); piace la esercitino con fede di scuotere il pubblico pigro giovani animosi (M. Morasso, R. Forster, E. Corradini, U. Ojetti, G. Lipparini, F. Del Secolo, Balsamo Crivelli, E. Thovez, G. De Frenzi, F. Gaeta, ecc.). A queste voci i letterati rimasti ai secoli addietro sollevarono il capo dai codici, dai testi di lingua e dai documenti d'archivio e non tutti stupirono a udir discorrere del genere da loro già non curato colleghi e amici quali P. Petrocchi e G. Mazzoni, scrittori quali F. Martini e G. Giacosa. Un erudito profondo in ogni età e poeta ammirato pubblica anch'egli un romanzo. Il *Riscatto* di Arturo Graf ('901) non solo accoglie e svolge una concezione desunta dalla scienza moderna e attenuta alla poesia, e non solo nell'invenzione rivela un accordo di psicologia e d'arte, e nel sentimento della natura e nella idealità dell'amore un'armonia di verità e di sapienza, ma per di più propone con la modernità del contenuto un temperamento di classica eleganza nello stile, che non è nè manzoniano nè d'annunziano, che è originale e sincero.

Ma se alle speranze di un rinnovamento o d'innovamento nell'arte del romanzo danno capacità materiale pur gli editori (oltre che i Treves, benemeriti in ciò da quarant'anni, Sonzogno, Roux e Viarengo, R. Sandron, Chiesa, Baldini e Castoldi, N. Giannotta, Voghera, ecc.) giova ripetere e insistere che il romanzo italiano ha tuttavia da vincere difficoltà che non sono altrove.

Due difficoltà il naturalismo lasciò più evidenti che mai alla reazione estetica: quella del comporre il romanzo della vita nazionale e quella di trovar lingua e stile che avvivino e rispecchino, nel romanzo, la realtà. Ma perchè accrescere le difficoltà con i pregiudizi? Uno è che la letteratura italiana sia rimasta tanto addietro che il cosmopolitismo letterario ne debba prevenire il rinnovamento dei caratteri nazionali. Quando il Goethe ebbe detto: « Io intravedo l'aurora d'una letteratura Europea: nessuno fra i popoli potrà dirla propria; tutti avranno contribuito a fondarla », il Mazzini disse: « Riesce inevitabile lo studio d'ogni letteratura straniera, non per imitar l'una o l'altra, ma per emularle tutte, per trarne i vari modi coi quali la natura si rivela a' suoi figli, per impararvi quante sono le vie del core, quante le sorgenti delle passioni, quanto gli accordi dell'anima ». E diceva il Cantù che rinnegando il carattere nazionale, si traduce e si copia; e diceva il Mamiani che le lettere e le arti accattate dagli stranieri non hanno potenza di radicarsi nè di metter fiori fragranti e durevoli. Poi, come negare che nonostante le secolari partizioni il popolo d'Italia viene acquistando ogni di più la coscienza dell'anima sua?

Rinvigorite che siano in noi la coscienza e la dignità di gente libera; fatta non più rettorica e accademica ma attiva e feconda la conoscenza del nostro passato, il romanzo, come tutta l'arte nostra, s'impronterà della vita civile e delle costumanze non più regionali, e avrà davvero efficienza nella vita intellettuale e morale di tutto il paese. La rappresentazione del vero consente ogni evoluzione d'arte e di pensiero: il romanzo sarà contemporaneamente romanzo italiano e romanzo sociale se, a quel che sembra, tutta l'arte ha tendenze sociali; o muterà per tendenze diverse, senza esser prima che cosmopolita italiano.

Anche, come negare lingua viva e prosa viva all'Italia quando già s'avverte che cessate le vicende storiche che le impedirono di svolgersi, la nostra prosa vien confermandosi di pari passo alla lingua letteraria, che s'avviva nei dialetti, e alla lingua par-

lata che ogni dì più s'accomuna e rinforza e diffonde e confonde con la scritta per l'uso della vita civile? E perchè insistere ancora nel pregiudizio dell'abate Bettinelli settecentista, che la letteratura italiana possa mai rifiorire mancando di un « centro letterario », mentre gli stranieri c'invidiano il vantaggio che tutta la nostra produzione artistica ebbe in passato ed avrà in avvenire venendo in luce da tanti « centri » quante sono le più grandi città?

Le difficoltà saranno vinte; i pregiudizi cadranno. Frattanto importa alimentare in tutta la nostra letteratura, e più nel romanzo, le virtù rigenerative: la meditazione, la sincerità, la semplicità, il sentimento della tradizione.

La meditazione ci avvezzi ad osservare fuori di noi e ad esplorare il nostro cuore, secondo il desiderio testamentario di Giacomo Leopardi; e con la riflessione delle cose osservate e dei fenomeni, con la conoscenza dell'animo umano, con il soccorso della filosofia e della scienza, rafforzeremo le facoltà dell'invenzione e della fantasia. La sincerità ci ritempri alla severità della vita e dell'arte e ci renda grata anche nell'arte del dire quella semplicità che il Leopardi invocava; quella che nasce non da trascuratezza ma da moltissima e continua cura e studío; quella facilità che è in arte la qualità più difficile. E torniamo fiduciosi alla tradizione che nell'arte narrativa e rappresentativa contenne l'indole italiana ed espresse lo spirito italico negli esempi e negli ammaestramenti, con l'intuizione e l'esperienza di Dante e del Boccaccio, del Machiavelli e dell'Ariosto, del Tommaseo e del Manzoni. All'esempio del Manzoni, ai consigli del Tommaseo, all'esperienza di tutti i grandi maestri nell'arte del narrare il nostro romanzo deve rivolgersi perchè, seguendo anch'esso le leggi che lo trasformano e consentendo a un tempo all'indole nostra, si renda manifesto che anche per il romanzo procedere a pari delle altre letterature e attingere nuove bellezze e gloria non è cosa impossibile alla letteratura italiana.

NOTE.

P. I, Cap. 2.°: I. Per le riduzioni in versi del *Filocolo,* ved.: Angelo Emanuele: *Virtù d'amore di Suor Beatrice del Sera* (Catania, 1903). — II. Per più precisa determinazione formale dell'*Ameto* e per le attinenze di esso con i canti XXVII e XXVIII del *Purgatorio* dantesco, ved. la *Storia della poesia pastorale,* ad opera del prof. E. Carrara.

P. I, Cap. 3.°: I. Nel riferire il passo dei *Presepi Dannunziani* incorse l'errore di « tempio » invece che « temprò ». L'A. dei *Presepi* — Garibaldo Bucco — acconsente solo in parte al giudizio che del suo stile diè D. Mantovani: « stile qua superdivino, là popolaresco »; nessun critico avendo indovinata — a suo giudizio — la ragione formale di questo volumetto.

P. I, Cap. 4.°: II. *Gli ambitiosi disegni* d'Alfio Ferrarotti (Bologna, Cardone, 1644) sono da aggiungere, come « racconto politico », ai romanzi politici del '600.

P. II, Cap. 5.°: I. Non per dimenticanza, ma perchè contiene soltanto brevi biografie in forma tra storica e fantastica di sette illustri veneziane, si è tralasciato l'*Anello di sette gemme* (1838) del Carrer, che anche G. Mazzoni nell'*Ottocento* considera tra i romanzieri. — A scusa di dimenticanze che la magistrale opera del Mazzoni potesse qui rivelare, si avverte che quando questa *Storia* si compieva, dell'*Ottocento* non era pubblicato che il principio del cap. VII, *Letteratura di battaglia* (non ancora al paragrafo del *romanzo storico e psicologico*). — III. Uno *scapigliato,* e quale!, fu anche Temistocle Solera; ma nel conto delle imprese e opere di lui più memorande non entra *Michelina* (1842), racconto romantico poco balzachiano e poco paesano nonostante il sottotitolo di « Scena milanese del 1836 », e con affettazione di disinvoltura e aria di sprezzo per la « nuova scuola » realista. Però è curioso leggere in questo insoffribile racconto del '42 quel che doveva poi udirsi dopo il '70: « Gli oltremontani dopo cinquemila anni che i mortali stettero involti nell'errore che la loro natura fosse umana, ci hanno chiariti ch'ella è bestiale », e « ammorbati,.. dipingono la natura selvaggia, feroce, infame, codarda, struggitrice ».

P. II, Cap. 6.° e Conclusione: Romanzi fantastici con argomenti scientifici scive E. Roggero. Tra i seguaci del Verne gode miglior nome E. Salgari. Tra gli scrittori di racconti dedicati ai ragazzi (Capuana, Fava, Checchi, La Bolina, Vamba, Contessa Lara, Perodi, Cordelia, Lauria, ecc.) resta prediletto C. Collodi per le celebrate *Avventure di Pinocchio.* — Tra i critici si annoveri E. Scarfoglio (*Il libro di don Chisciotte*).

BIBLIOGRAFIA.

Non si citano che le opere da cui si ebbe maggior sussidio o importanza di notizie, e le monografie in cui romanzi furono più ampiamente considerati; nè si ripetono che dove più ne stringe l'obbligo le citazioni dei *Manuali della Lett. Ital.* compilati dal D'Ancona e dal Torraca; delle *Storie letterarie* del De Sanctis, di F. Flamini di V. Rossi; della *Storia univ. della lett., Romanzo,* di De Gubernatis (Milano, 1883); delle letture intorno la *Vita Italiana* (serie di Treves e di Bemporad); del *Manuel della Litt. Française* di F. Brunetière (1898); della *Histoire de la langue et de la Litt. franc. des origines à 1901* (Julleville, Colin, 1899); della *Hist. de la Litt. Angl.*, Taine; della *Litt. Espag.*, Ticknor; della *Hist. Litt. Allem.*, Heirinsck.

PRIMA PARTE.

Capitolo primo: Carducci: *Dello svolgimento della Lett. naz.*, in *Opere*, v, I. — P. Rajna: *Le fonti dell'Orlando F.* (1878); — Gaspary: *St. della lett. It.* (1887-'91); — Volpi: *Il Trecento,* in *St. Lett. d'It.* (Milano, Vallardi); — Flamini e De-Gubernatis per i §§ I, II, III, IV; — D. Mantovani: *Il primato moderno del rom.* (*Univ. popol. di Torino*, lit. Giorgis, 1900); — V: *Ricerche intorno ai Reali di Francia per P. Rajna* (Romagnoli, 1872) e *Testo critico dei Reali di Francia,* per cura di G. Vandelli (Romagnoli, 1892-1900, Lib. I e II).

Capitolo secondo: Carducci: *Ai parentali di G. Bocc.* v. cit. — M. Landau: *G. B., Sua vita e sue opere* (trad. e note di C. Antona-Traversi, Napoli, 1881-'82); — Koerting, *Boccaccio 's Leben und Werke,* Lipsia, 1880; — Volpi, cit.; — E. Cochin: *Bocc.* in *Bibl. Crit. della Lett. It.* (Firenze, 1901). — I — B. Zumbini: *Il Filocolo del B.* (Firenze, 1879); P. Rajna: *Questioni d'amore nel IV lib. del Filocolo* (Romania, janv. 1902). — III — R. Renier: *La Vita Nuova e la Fiamm.* (Torino, 1879).

Capitolo terzo: Carducci: *Dello svolg. della L. Naz.*, cit. — Burckhardt, *La civiltà del Rin.* (Firenze, 1900); — V. Rossi: *Il Quattrocento* (Vallardi); — Flamini: *Il Cinquecento* (Vallardi); — Passano: *I novell. ital. in prosa* (1878); — Albertazzi: *Romanzieri e rom. del '500 e del '600* (1891). — I — A. Wesselofsky, in *Scelta* del Romagnoli, disp. 86-88; — D. Gnoli: L'*Hypnerotomachia* in *Rivista d'Italia,* a. II, ff. V e VI; — Albertazzi: *Un romanzo per Lucrezia Borgia* in *Lettura,* agosto 1902; — *L'Historia di Fileto Veronese* per cura di S. Biadego (Giusti, 1899); — *Storia di due amanti,* in *Bibl. Rara* (Daelli, 1864); — G. Zannoni: *Storia di due amanti,* in *Rendiconti dell'Acc. della C.* IV, VI, 116; — Camerini, *Mescolanze d'amore,* in *Profili lett.*; — II — C. Simiani: *La vita e le opere di N. Franco* (Torino, 1894). Il Simiani vede scarsa nella *Filena* l'influenza del Boccaccio! — III — M. Scherillo: *L'Arcadia di I. S.* (1888); — Torraca: *La materia dell'Arcadia del S.* (1888); — D'Ovidio, *Nuova Ant.*, magg. 1888. — IV — Zanella, *Apuleio e Firenzuola* in *Nuova Antol.*, 16 giug.

1887; — E. Sicardi, *Giorn. storico,* XVIII; — De Gubernatis, cit.; — V — De Gubernatis, cit.; — Rohde: *Der Griechische Roman und Seine Voorlaüfer;* — ancora De Gubernatis, cit.; — Pref., a *Dafni e Cloe*, Londra, 1723 e A. M. Salvini pref. a *Senofonte Efesio*, Londra (Firenze) 1757.

Capitolo quarto: Koerting, *Geschicthe des Französichen rom. in jahrund* XVII (Lipsia, 1885); — Le Breton: *Le Roman au XVII siècle;* — A. Belloni, *Il Seicento* (Vallardi); — L. Maigron, *Le roman historique à l'époque romantique.* — Per il § II: *St. della Lett. It.*, B. Wiese e E. Percopo (Torino, 1902). — III — Guerrini, *La vita,* ecc.*di G. C. Croce* (Bologna, 1878) e D'Ancona in *N. Antol.* gen. 1879; — G. Martinozzi, *Il Pantagruele,* 1885; — Manno, *Un umor. del seic.* in *Giorn. st. della Lett.* XXXVI, f. 114. — IV — Le Breton, *Le Roman au XVIII s.* Parigi, 1898); — E. Masi in *Fiabe di C. Gozzi* (1885) e *La Vita,* ecc. *di F. Albergati C.* ('88); — Baretti, *Frusta*; — G. Gozzi, *Osservatore*; — C. Goldoni, *Memorie;* — Carducci, *Storia del « Giorno » di G. P.* (1892); — G. B. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri Romanzieri e rom. del sett. coll'aggiunta di una bibl. dei rom. ital. orig. e trad.* (Bergamo, 1902): bel lavoro che la bontà dell'A. mi consentì conoscere avanti la pubbl.; — Lo stesso e Bertana, *Giorn. st. della lett.*, XXXVII, XXXVIII; — V. A. Lepreri, *A. Verri* e *le « Notti R. »* (1900): studio di qualche utilità solo per la parte biografica; — B. Montanari, *Della vita e delle op. di I. Pindemonte* (Venezia, 1834); — T. Concari, *Il Settecento,* e G Mazzoni, *L'Ottocento* (Vallardi); — M. Wilbur L. Cross, *The Development of the English Novel* (New Jork, 1901).

SECONDA PARTE.

Capitolo primo: I — G. Chiarini, *L'ediz. dell'Ortis del 1798* in *La Vita It.*, 16 mar. 1897; — Medin, *La vera storia di J. O.* in *Nuo. An.*, m-giug. 1895: — G. Mazzoni, *L'Ottocento,* cit.; — Carducci, *Del Rinnovamento,* cit.; — De Sanctis, cit.; — A. Graf, *Foscolo, Manz., Leop.* (Torino, 1898). — II — Marchesi, cit.; — Maigron, cit.; — G. Mazzoni cit.; — Scott; pref. alla 3.ª ediz. del *Wawerley;* — Bazzoni, pref. al *Falco della Rupe* 5.ª ed. (1868); — Leopardi, Lettera 427, t. 2.°, Napoli (1860).

Capitolo secondo: Maigron, cit.; — Scalvini, pref. ai *P. Sposi* (Le Monnier, 1892); — Carducci in *Conf. e Batt.* op., V; — F. d'Ovidio, *Discussioni Manz.* (Città di Castello, 1886); — Tommaseo, *Diz. estet.* (1840) in « Bazzoni », « Varese »; — Bazzoni, pref. al *Falco,* cit.; — A. G. Barrili, *Parole al vento*, nel giorn. *Il Giorno,* 1.° lug. 1900.

Capitolo terzo: A una bibliogr. manzon. attendono A. Rondani (*Nat.* e *Arte*, 1.° g. 1901) e G. Sforza. — Carducci, *Del Rinn.*, cit.; — Tommaseo, *Diz. estet., Manzoni*, — De Sanctis, op. cit. e *La Lett. it. nel sec. XIX* (Napoli, 1898); — Bonghi, *Inaugur. della sala manz.* in Morandi, *Antol. della cr. mod.*; — L. Beltrami, *A. M.* (Hoepli, '98); — E. Panzacchi, *Vita it. nel Risorg.* (2.ª s., 1899); — D'Ovidio, *Saggi critici* ('76); — D'Ancona, *Curios. stor. e lett.* (1883); — G. Mazzoni, *L'Ottocento,* cit.; *Scritti postumi di A. M.* a cura di G. Sforza, V. I, 1900. — I — Carcano, pref. ai *P. S.* (ed. Paravia); — Scalvini, pref. ai *P. S.*, cit.; — Cantù, *Reminiscenze,* 1882; — S. S. *Manzoni, la sua fama* ect. 1885. — Bazzoni, pref. al *Fal.*, cit.; — S. Beuve, *Fauriel e Manz.* in *Bibl. critica* (Sansoni, 1895, n. 6); — Mazzini, *Scritti ed. ed ined.*, II, pag. 41-51; — Carducci, *Lett. del Risorg.*, II (*Mazzini e il popolo*); — II — Cantù, *La Lombardia nel sec. XVII* (1831) e op. cit.; — D'Ovidio, *Disc.*, cit.; — III: G. Bindoni, *La top. dei P. S.* (1900); S. S., cit.; — D'Ancona, *Ant.*, cit.; — Tommaseo, *Postille* in *N. Ant.*,

giug. 1890; — A. Graf., op. cit.; — Petrocchi in *P. S.*, Firenze, Sansoni, 1893-1903; — A. Fogazzaro, *Un'opinione del Manzoni* (1892); — D'Ovidio (e Sailer) in op. cit. — Per l'*Innominato*: Giov. Vidari in *Rassegna Nazionale* (1.° e 16 dic. '95); — D'Ovidio, *Ill. Ital.*, 17 mag. '97. — Per l'*Innominato* e *d. Abbondio*, Graf, cit. — Per *d. Abbondio*, Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*. — Per il *p. Cristoforo*, Paoli, *N. Ant.*, 15 g. '95. — Per *d. Ferrante*: Albertazzi, *Fanf. della Dom.* XXII, n. 6. — Per *Agnese*, lo stesso, *Natura ed Arte*, a. VII, n. 15. — IV — D'Ov., *La morale, la religione, il pessim. nei P. S.* in *Fanfulla della Dom.* a. VII, 5, e op. cit.; — Tommaseo, *Postille*; — Panzacchi, cit.; — Nencioni, *Umorismo e umoristi* in *Ant.*, del Morandi; — M. Barbi, *L'umorismo nei P. S.* (Firenze, 1893); — V. Reforgiato, *L'umorismo nei P. S.* (1897); — C. Villani, *Il sentimento della natura nei P. S.* (1900, Caserta). — V e VI — Zaiotti, cit. nel testo; — Tommaseo, *Appendice al Duca d'A.*; — Cestaro, *La Storia nei P. S.* in *Studi st. e lett.*, Torino, 1894; — Mazzini, cit.; — De Gubernatis, *A. M.*, *Studio biogr.* (1879); — Graf, cit.; — G. Mazzoni, cit. — VII — D'Ovidio, *Le correzioni ai P. S. e la questione della lingua*, 4.ª ed.. 1895; — G. Mazzoni, *N. Ant.*, 15 ag. 1893; — Carducci, *Confessioni e batt.*, op., XVII; — Del Lungo, *N. Antol.*, 1 mar. 1901. — VIII — Carducci, in *Ceneri e faville*, op., XVII, e *Bozzetti e Scherme*; — Vismara, *Bibliogr. manz.* (1875); — *I P. S. illustrati*, Clerici, in *Riv. d'Ital.*, IV, 3.

Capitolo quarto: I: — Tommaseo, *Diz. Est.*: *Campiglio, Saluzzo, Jäger*; — Cantù, *Memorie* cit., II p. 191. — Ivi, *Lett.* del Tommaseo, 7 mag. '35 e 25 ap. '37; — D. Mantovani, *Il Poeta Soldato* (Milano, 1900); — Panzacchi, *Teste quadre* (Bologna, '81); — D'Ovidio, *Discuss.*, pag. 81; — Mazzini, op. II; — D'Azeglio, pref. al *Nic. de' Lapi*; — Cantù, pref. dell'ed. a *M. Pusterla* (Torino, 1843); — De Sanctis, *Scritti vari* (Napoli, '98); — Brognola, *T. Grossi e il M. V.*, Perugia '95. — II — Mazzini, op. cit.; — Tommaseo, *Diz. Est.*, *Guerrazzi*; — Bosio, *Opere e Vita di F. D. Guerr.* (Milano, 1877); — Zambasi, *L'Assedio di F.* (1897); — Masi, *Fra libri e ricordi della riv. it.* (1897); — Panzacchi, *Vita It. nel Risorg.* III, 98. — III — Mazzoni, *L'Ottocento*; — Marchesi, *Un rom. sat. nel '700*, in *Giorn. st. di L.* V. XXXVIII; — Carducci, *Primi Saggi*, op., II; — C. Bini, *Scritti editi e postumi* per cura di C. Levantini (1869). — IV — Vismara, *Bibl. di F. D. Guerrazzi* (1880); — De Sanctis, *L'Ebreo di V.*; — Bresciani, in op. cit. nel testo; — V — L. Fortis, *Conversazioni*, « Capranica » (1877); — De Antonio, *Quo Vadis?* e *Mondo antico* (Torino, 1900); — P. Treves, *Quo Vadis? e Bulwer* in « At. Veneto », a. XXIII v. II: L. Perelli, pref. alla *Giovinezza di Gi. Ce.* (Milano, 1876); — G. Stiavelli, *Letterat. garib.*

Capitolo quinto: De Gubernatis, *Il rom.* cit, pag. 323-330; — De Sanctis, *Scritti vari*, cit; — E. Camerini, *Nuovi Profili*, II (Milano 1875); — Carcano, pref. al *Gabrio*; — Panzacchi, *Teste quadre* (1881), e *N. Tommaseo* in *Corriere della Sera* n. 250, 1901: — L. Pirandello, *Fede e Bellezza* in *Roma Lett.* n. 22, 23 (1898). In rapporto all'evoluzione del romanzo straniero: Albertazzi, *Fede e Bellezza, e il Naturalismo del T.* in *Riv. d'It.* f. II, 1898 e *Precursori ital. nell'Evol. del rom.* in *Flegrea*, 5 nov. 1901; P. Prunas, *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. T.* (1901). — II — A. Linaker, *G. Ruffini* (1882): erroneam. vi si attribuisce al Ruffini il primo uso dell'elem. storico contemp.; — D. Mantovani, *Il poeta soldato* (Milano, 1900). — III — G. Sangiorgi, *Rovani*, in *Riv. Europ.* a. V, t. II, f. I; — P. Levi, *Il rom. politico*, in *Riv. pol. lett.* 15 nov. 1900; — Albertazzi, *Precursori*, cit.; — Zoncada, pref. alla *Siciliana* (1868); — Carducci, *Ceneri e faville*, ser. 1.ª.

Capitolo sesto: Zola, in Julleville, *Hist. de la lang.* ecc., cit.; — Maupassant, pref. a *Pierre et Jean;* F. Brunetière, *La litt. europ. au XIX s.* in *Rev. de d. M.* 1 dec. '99; *Critique et Roman*, ib., 1 sep. '90; — *N. Antologia,* F. Martini, marzo 1888; E. Panzacchi, lug. 1889; E. Masi, nov. 1889; R. Bonghi, mag. 1883 e 16 dic. '89; — Graf, *Foscolo, Leop. M.* cit.; — Camerini, cit. — G. Villa, *Gli odierni rom. psicol.* in *Rivista d'Italia,* 1899, f. 8.°. — I — Farina, pref. al *Numero 13* (1895); — L. Lodi, *Tribuna,* 1902, n. 63; — Butti, *Nè odi nè amori.* — Per Rovetta, Franchetti, in *N. Ant.*, LXIII, 33 e CXXXVIII dic. 1894; — De Amicis, in *Nat. e Arte*, XI, f. 10. — Per De Amicis: D'Ovidio, *Saggi critici,* cit. e *N. Ant.*: Gnoli, mar. 1880, Masi, 16 giug. 1890; Villari, lug. 1889, Panzacchi, 16 ag. '89; — Croce, *La Critica,* a. I, f. III. — Per Bersezio: Camerini, op. cit.; — A. Gotti, in *Riv. d'It.*, III, 2. — Per Neera: I. Stramick, *Rev. Bleue,* ap. 1902; — G. Menasci, in *N. Ant.*, 16 sett. 1901; — E. Tissot (*Revue Suisse*) *Minerva,* dic. 97. — II — Capuana, *Per l'arte* (1885) e *Cronache letter.* (1899); — Verga, pref. ai *Malavoglia;* — Panzacchi, *Teste quadre* (1881); *Critica spicciola* (1886); *Morti e viventi* (1889)); U. Ojetti, *Alla ricerca dei letterati* (1895); — V. Morello, in *Tribuna* n. 319 (1901); *Quarterley Review* (1902) in *Minerva*; — E. Rod., *Études sur le XIX siècle* (1879); — Croce, *La Critica* a. I. f. IV. — Per Capuana: E. Corradini, *Marzocco*, 1901; — E. Panzacchi, *N. Ant.* 1.° lug. 1902. — Per la Serao: Nencioni in *N. Ant.* 15 ag. 1883 e 1.° lug. '85; — L. Lodi, in *Riv. Mod.*, n. 3, ser. II; — E. Panzacchi, *Critica spicciola* e *Morti,* ecc. cit.; — G. Chiarini, *Domenica del Fracassa* a. II n. 33; — R. Doumic in *Revue de deux m.*, 1891; — Croce, *Critica,* a. I, f. VI. — Per Oriani: Panzacchi, *Al rezzo,* 1875; — De Amicis, in *Gazz. dell'Em.* 1901. — Per De Roberto: E. Masi, *N. Ant.* 16 nov. '89. — Per Mastriani: De Luca in *Natura ed A.* a. XI n. 18. — III — A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del rom. in It.*, Vicenza, Burato, 1872; — P. Molmenti, *Fogazzaro,* 1900; — Rumor, *A. F., La sua vita,* ecc. (1896); — Ojetti, op. cit. e *L'opera morale ed art. di A. F.* in *N. Ant.*, 1 mag. '97: — Panzacchi, *Il mistero del p.*, in *N. Ant.*, 16 gen. '89; — G. Giacosa, *Tre senatori*, in *N. Antol.* 16 dic. '96; — Butti, op. cit.; — E. Nencioni, *Cortis* e *Malombra* in *N. Ant.* LXXXI, 51 e LXXXII, 52; — Panzacchi, *Malombra* in *Al rezzo* cit.; — Croce, *La Critica,* a. I, f. II, e *Appunti bibliografici* per Fogazzaro, De Amicis, Verga, *Critica,* a. II, f. I e II; — L. Groppallo, *Autori italiani d'oggi,* 1903. — Per De Marchi: D. Mantovani, in *Letteratura contemporanea,* 1903; — G. Negri, pref. a *Col fuoco non si scherza,* 1900. — IV — Intorno al D'Annunzio si è scritto e si scrive tanto, in ogni tono e ad ogni modo, in Italia e per tutto il mondo, che una bibliografia d'annunziana è per ora, e forse per sempre, impossibile. Un saggio ne promette il Croce per la *Critica* a. II, f. III; del resto, molti scritti, noti a molti, non si citano qui perchè non furon necessari alla sintesi e ai giudizi particolari di questo capitolo. — D. Mantovani, *Il primato moderno nel romanzo: Lezioni stenografate all' Univ. pop. di Torino* (1900); A. Sedgwick in *Minerva* v. XIV; — M. De Vogüé in *Revue des deux m.* 1.° gen. '95; — G. Busolli, *G. D. A. e la sua evoluz. poetica* (1902); — Ojetti, op. cit.; — Capuana, *Cronache letterarie* (1899). — Per il *Piacere:* Panzacchi, *Fra morti e viventi*, cit. — Per Bourget e Gautier: Julleville, cit. T. VII. — Per Byron: Cantù, *St. univers.* e *Minerva* XIV, 4. — Per Nietzche: Morasso, *Flegrea,* ser. II, 5. — Per il *Piacere* e l'*Innocente*: Nencioni in *N. Ant.* CXXVII, 42, 1892. — Per l'*Episcopo:* Capuana, op. cit. — Per il *Trionfo della M.*: U. Fleres, *N. An.* 1.° gi. '94. — Per le *Vergini, N. An.* 1.° nov. '95; — Rastignac, *Tribuna* a. XIII, 298. — Per il *Fuoco,* Capuana in *Riv. d'It.*, III, 30; — Panzacchi in *N. An.* 15 ap. '900; D. Mantovani, *Letteratura contemp.*.

1903; G. Mazzoni, *Plagi e non plagi* in *Vita It.*, 25 mag. 1896; — Pan zacchi in *Morti e viventi,* cit.; — E. De Amicis, *Ill. Ital.,* n. 14, 1902. — Sighele, in *N. Ant.* 1 mar. 1901; — D. Oliva, ibidem; — Mariano, *In arte libertas,* in *Riv. d'It.*, VI, 10; — *G. D'A. giudicato in America,* in *Minerva,* XIV, 4. — Per tutta l'opera d'ann.: Croce, nella *Critica,* a. II, f. I e II; R. Bonatti, *Il rom. artistico*, 1903; — V — Ojetti, op. cit.; — E. Rod, *Grande Revue,* 1.° ap. 1900; Wyzewa, *Renaissance du rom. hist. en Angl.* in *R. de d. M.,* 19 jan., 900, e Doumic, *Rev. de d. M.,* 15 n. 1902; — P. Levi in *Riv. pol. e lett.*, 15 nov. 1900.

Conclusione: F. Brunetière, *Le roman de l'avenire* in *R. d. d. M.* 1 giug. 1901; Doumic, *Revue de d. M.,* 1 dic. 1897; — Cantù, *St. Un.*; — Mamiani, *Prose letterarie* (Firenze, 1867).

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
850.9 ST74 C001 v.1(1902)
Storia dei generi letterari italiani.
3 0112 089071978